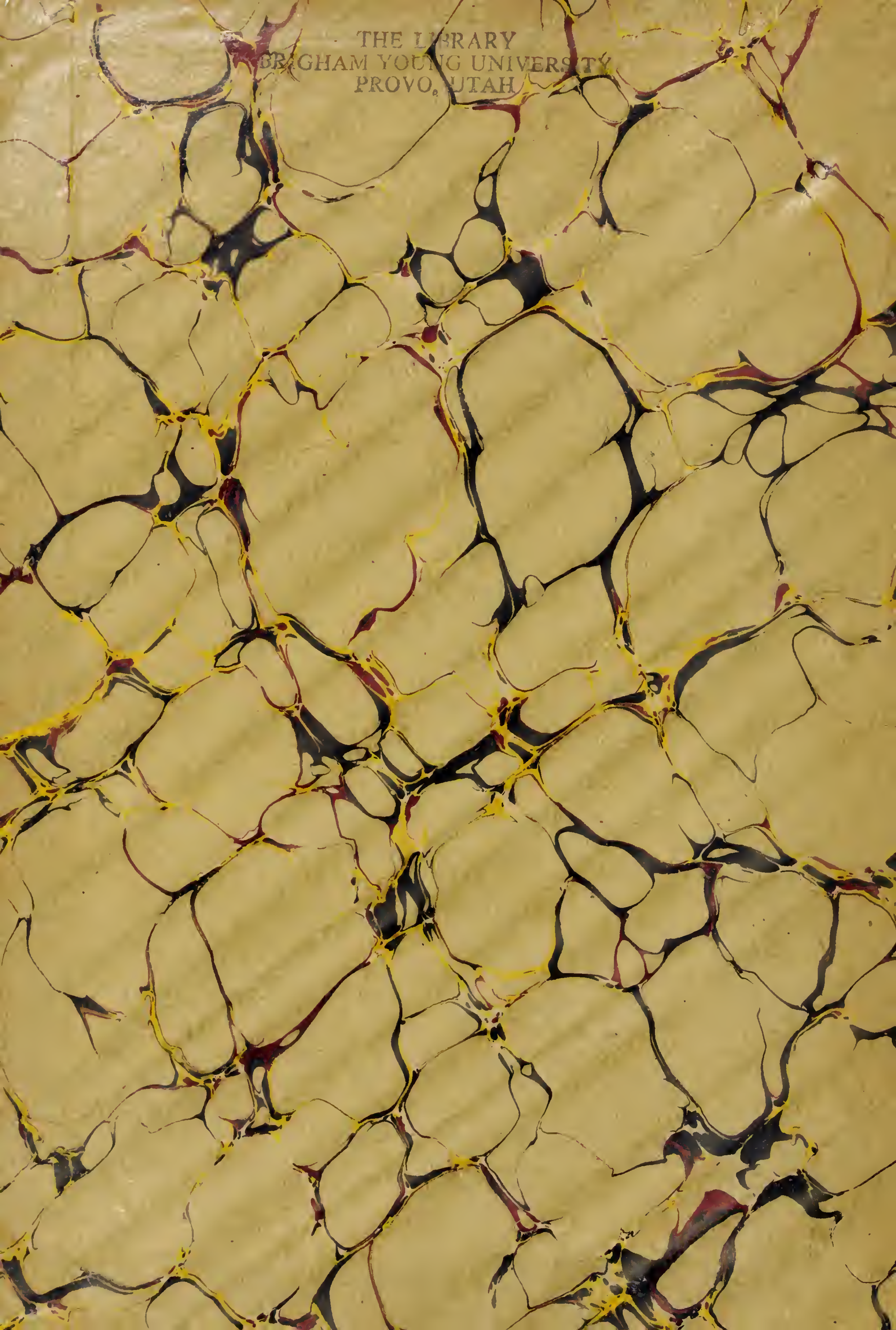

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



HISTOIRE DE L'ART

TOME PREMIER

DEUXIÈME PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME PREMIER :

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome, professeur à l'Université de Lyon.

Camille Enlart, ancien membre de l'École française de Rome, Directeur du Musée de sculpture comparée.

Arthur Haseloff, attaché au Musée royal de Berlin.

Paul Leprieur, Conservateur au Musée du Louvre.

Émile Mâle, docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand.

J.-J. Marquet de Vasselot, attaché au Musée du Louvre.

André Michel, Conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre.

Gabriel Millet, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à l'École des Hautes-Études.

Émile Molinier, Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur adjoint au Musée de Versailles.

Maurice Prou, professeur à l'École des Chartes.

47001. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

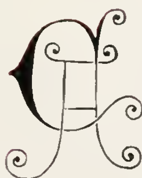
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME I

Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane

DEUXIÈME PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

—

1905

LIVRE II

L'ART ROMAN

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE ROMANE[1]

Considérations générales. — L'aboutissement nécessaire des essais de la période carolingienne est le style roman, justement dénommé puisqu'il est, comme les langues romanes, un produit de la tradition romaine animée d'un esprit nouveau et combinée avec un certain nombre d'éléments d'origine barbare ou orientale. Dans la construction, presque tout est dû à l'élément romain, parfois à l'inspiration du style byzantin; mais, par la force des choses plus encore que par le goût des artistes, ces traditions romaines ont subi une transformation profonde. Après la chute de l'empire d'Occident, ce qui restait de l'art classique a été pour ainsi dire anéanti dans la plus complète des décadences; en même temps, l'état social avait changé du tout au tout. Aussi, lorsqu'après la renaissance carolingienne, dont les invasions normandes ont encore compromis les résultats, à la suite de longs tâtonnements, les architectes ressaisissent leur art, les traditions antiques sont très altérées. En même temps des conditions matérielles toutes nouvelles exigent une modification radicale de la manière de bâtir : l'abolition de l'esclavage rend la main-d'œuvre plus chère et plus rare; le mauvais état des chemins et l'imperfection de l'outillage rendent plus difficiles la mise en œuvre et le transport des matériaux; l'éducation classique, fortement modifiée, ne se donne plus que dans quelques grandes abbayes où les arts plastiques sont représentés par la calligraphie, la miniature, la peinture sur verre et l'orfèvrerie. L'ornemaniste, qui aura à intervenir dans la décoration des nouvelles églises, s'inspirera comme le sculpteur tour à tour des formes et de la technique de la miniature, de tout ce que les objets de bois, de métal, d'ivoire, les tissus précieux importés en grand nombre pourront

1. Par M. Camille Enlart.

lui fournir de modèles; affranchi du joug des traditions classiques, il saura merveilleusement choisir, adapter et harmoniser ces éléments et y ajoutera même le charme de sa fantaisie personnelle; architectes et ornemanistes ont par-dessus tout beaucoup de discernement et de bon sens.

Les souvenirs des ordres grecs, devenus tout à fait étrangers aux Byzantins eux-mêmes, sont lettre morte pour les artistes romans (sauf dans une certaine mesure en Provence et en Bourgogne).

Alors même qu'ils raisonnaient le mieux, les Romains étaient compliqués : dans la construction, les chaînages et les arcs de décharge forment un système aussi savant que le sont dans la langue celui de la déclinaison et les trois genres; de plus, il est, comme ces derniers, appliqué assez arbitrairement. Ces complications furent éliminées des langues et des écoles architecturales romanes. Les placages d'architraves devant des arcs, les placages de marbre et les imitations de marbre en stuc sur des murs de brique répugnèrent à la saine logique des nouveaux constructeurs : renonçant à chercher péniblement des matériaux rares et secouant la servitude des formes consacrées, ils bâtirent avec une logique et une franchise maladroites au début et frustes, mais qui ont le grand charme de la sincérité, et avec une indépendance féconde en résultats merveilleux. Ils ont bâti avec les matériaux de leur pays, pour le climat de leur pays, pour les besoins et les goûts de leurs contemporains, et c'est dans l'expression nettement affirmée de leurs programmes et de leurs moyens qu'ils cherchèrent et trouvèrent leurs effets; c'est dans les membres mêmes de la construction, dans la pierre du pays qu'ils taillèrent leurs ornements. Ce qui distingue les fenêtres carolingiennes de Germigny, par exemple, des fenêtres d'une église romane également ornées de colonnettes et de torsades, c'est qu'à Germigny colonnettes et torsades sont des appliques en stuc, tandis que celles de la baie romane sont taillées à même des piédroits et du cintre. Quant au programme des architectes romans, il n'eut rien de timide : à l'exemple des Byzantins et des Carolingiens, ils voulurent voûter leurs églises, mais ils n'acceptèrent pas de sacrifier comme eux à l'emploi des voûtes la disposition spa-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 208. — Église de Vignory (Haute-Marne), consacrée en 1058.

cieuse, commode et monumentale de la basilique : bien plus, ils amplifièrent le plan basilical par l'addition de tours et de nombreuses absidioles, le développement du chœur et du transept, souvent même par le prolongement des collatéraux en déambulatoire autour de l'abside. Aussi les diverses écoles romanes mirent-elles en moyenne un siècle à réaliser d'une façon pleinement satisfaisante le développement de ce vaste organisme.

Constitué vers la fin du xe siècle, l'art roman reste très rude et très simple au xie; au xiie siècle, il s'épanouit et progresse avec une extrême variété et une extrême rapidité; dans la seconde moitié de ce siècle, chaque école romane se fond plus ou moins tour à tour dans l'art gothique, qui est sorti dans une large mesure des recherches des architectes romans.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 209. — Nef de Nieul-sur-l'Autise (Vendée), xiie s.

Avant la fin du xie siècle, la voûte est presque inconnue dans les pays du Nord, sauf pour les cryptes et les absides, et cependant, dès 1120 ou 1150, l'art roman a presque partout atteint à la fois son apogée et son plus grand degré de variété. Sa diversité est surtout extrême en France, où chaque province a son école d'architecture et de sculpture, et exerce des influences parfois lointaines; la région germanique, au contraire, présente une remarquable étendue et une notable uniformité depuis les frontières que lui imposent les glaces du Nord jusque dans l'Italie, qu'elle pénètre, et depuis les confins de la France, qu'elle franchit quelquefois, jusqu'à ceux de l'empire d'Orient, où elle puise volontiers des inspirations. Moins troublée peut-être que la France par les invasions, la vallée du Rhin a conservé et mûri les enseignements carolingiens; son style roman semblerait avoir été plus tôt formé que les nôtres, et il vivra un siècle de plus. En France, l'art roman eut à peine atteint son plein développement qu'il fut supplanté par l'art gothique. C'est dans celui-ci que nos cités, devenues libres et prospères, élevèrent au xiie et au xiiie siècle leurs grandes cathédrales; celles de l'Allemagne sont romanes. En France, les grandes églises romanes appartiennent aux abbayes bénédictines, spécialement à celles de l'ordre de Cluny, qui se rendit justement célèbre par ses richesses, sa magnificence, la science et le goût de ses

moines. De nombreux édifices restent dans toutes les provinces les témoins de cette culture et de cette prospérité.

I

FORMES ET ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ARCHITECTURE ROMANE

Voutes, arcs et supports. — Dans la construction des églises romanes, la voûte constitue l'élément essentiel. Les voûtes romanes sont appareillées d'une façon beaucoup plus sommaire que celles des Romains; elles s'en distinguent surtout par leur élasticité; elles sont construites en blocage, tout au plus en moellon, à gros joints. Les types sont les mêmes que ceux de l'antiquité : berceau, voûte d'arêtes et coupole, mais les tracés sont très différents. La voûte en berceau est souvent brisée, surtout au XIIe siècle, pour diminuer la poussée; la voûte d'arêtes peut l'être également, et souvent elle est bombée, avec arêtiers tracés non en ellipse mais en plein cintre, et qui viennent mourir vers la clef; cette voûte nécessite un appareil analogue à celui de la coupole; elle forme un compromis entre les deux systèmes et semble inspirée de la voûte d'arêtes byzantine où cette similitude d'appareil s'affirme plus franchement qu'en Occident. Enfin, la voûte en coupole sert à couvrir des travées carrées, le passage du rectangle au plan circulaire s'opérant au moyen soit de trompes, arcs diagonaux bandés dans les angles, soit de pendentifs ou sections triangulaires de coupoles. Le premier système donne une assiette octogone; le second une base circulaire; la coupole elle-même suit l'un ou l'autre de ces tracés. Elle est employée à l'intersection de la nef et du transept dans la plupart des églises du sud de la Loire et des écoles bourguignonne et germanique; quelquefois, comme on le verra, des églises ont été entièrement voûtées en coupoles. L'architecture byzantine avait fourni les modèles de ces deux dispositions.

La disposition des voûtes et des arcs commande le plan de l'édifice et détermine la conception des supports.

Il est très rare, sauf en Allemagne et en Italie, que les supports aient gardé la forme des colonnes et leurs proportions classiques, comme à l'église d'Ainay à Lyon, ou à Saint-Pierre-au-Parvis à Soissons. Généralement on trouve, dans les églises romanes les plus anciennes ou les plus pauvres, de simples piliers rectangulaires, et plus souvent des piliers cantonnés d'une, deux, trois ou quatre colonnes, soit d'un à quatre pilastres sur lesquels peuvent encore venir s'appliquer des demi-colonnes.

Les plans très variés de ces piliers composés, qui pourraient avoir apparu dès l'époque carolingienne à Saint-Philbert de Grandlieu, puis au déambulatoire de la Couture au Mans, sont faits pour répondre aux dispositions des arcs et des voûtes de l'édifice.

En effet, les murs étant devenus épais, on a d'abord presque toujours appliqué une seconde voussure sous la douelle des grandes arcades de l'église; ce second arc, plus mince, retombe sur des supports appliqués aux côtés des piliers; lorsque ces supports adossés sont des pilastres, le pilier est dit cruciforme, parce qu'il donne en plan le tracé d'une croix grecque : c'est un des piliers composés les plus simples.

Lorsque des arcs doubleaux traversent les nefs et collatéraux, des pilastres ou des colonnes engagées viennent encore s'appliquer au pilier pour les recevoir; si ces doubleaux ont une seconde voussure, elle motive un ressaut de plus dans le pilier composé; enfin les arêtes des voûtes peuvent encore motiver l'addition de deux ou de quatre angles droits.



Phot. Enlart.
FIG. 210. — Église de Conques (Aveyron), XIIe s.

Pour recevoir les retombées de doubleaux très larges, comme dans la cathédrale d'Angoulême, ou celles d'arcades percées dans des murs très épais, on a parfois accolé deux colonnes engagées. Les colonnes jumelles sont surtout fréquentes dans les baies des clochers, des tribunes et des cloîtres.

Les bases des colonnes romanes sont l'imitation plus ou moins libre des types antiques; il s'y mêle parfois des ornements sculptés, comme on en trouve dès l'antiquité romaine, à Pouzzoles. Le plus souvent, les bases romanes ont des griffes, c'est-à-dire des motifs de sculpture rattachant leur moulure circulaire aux angles du socle carré sur lequel elles reposent. Cet ornement, rare dans l'antiquité (on le trouve au forum de Pompéi), a été d'usage général au XIIe siècle.

CHAPITEAUX. — Les chapiteaux romans sont extrêmement variés : le type le plus simple est le chapiteau cubique, c'est-à-dire à corbeille formée d'un cube dont les angles inférieurs ont été abattus soit par un large biseau, forme fréquente en Lombardie, soit plus souvent, comme en

Normandie et dans l'école germanique, coupés en segments de sphère.

Le chapiteau godronné est une variante du même type, assez spéciale à la Normandie : le bas de la corbeille semble plissé.

Le chapiteau corinthien, antique ou byzantin, a suggéré une foule d'imitations, depuis les reproductions, parfois absolument exactes, de la Provence, de l'Auvergne et de la Bourgogne, jusqu'aux variantes les plus libres, à rinceaux d'acanthe, à palmettes, à feuilles pleines, à tiges perlées, etc.

Assez souvent, des figurines et des animaux s'y mêlent ; ces fantaisies n'étaient pas rares dans la décadence romaine, l'art roman les a développées et généralisées. De nombreux chapiteaux sont revêtus d'entrelacs ou combinaisons géométriques de tiges plus ou moins enchevêtrées ; c'est là une ornementation d'origine orientale que les Assyriens pratiquaient déjà, que les Gaulois connaissaient, dont les Romains ornaient leurs mosaïques, et que les Byzantins d'une part, de l'autre les Francs et les Visigoths pratiquèrent avec prédilection. Les entrelacs furent en grande vogue dans toute la chrétienté à l'époque carolingienne, et l'art roman en a fait encore un large usage. Un autre sujet favori des décorateurs romans consiste en animaux stylisés, le plus souvent affrontés et mêlés de palmettes. Le thème en était fourni par les broderies et les coffrets venus de la Perse et de l'Empire byzantin ; mais l'imagination occidentale sut vivifier ces modèles et leur créer une infinité de variantes où l'étude de la nature s'affirme à côté de celle des monuments orientaux. Il y eut enfin le chapiteau historié, c'est-à-dire le bas-relief transformé en chapiteaux à figures représentant des scènes historiques et légendaires ou des allégories.

Arcatures et galeries. — Les montants et le cintre des fenêtres romanes sont fréquemment ornés de colonnettes et de moulures, surtout au XII[e] siècle. Ces encadrements sont toujours ébrasés en biseau du côté intérieur afin de mieux répandre la lumière. Les baies de clochers et de tribunes, qui n'ont pas la même fonction, n'offrent pas cette particularité. Pour les arcades les plus larges et les berceaux, on adopte quelquefois, dès la fin du XI[e] siècle, le tracé en arc brisé qui rapproche la poussée de la ligne verticale, augmentant ainsi la solidité et dispensant de donner une extrême épaisseur aux murs et aux supports. Ce tracé deviendra de plus en plus fréquent au cours du XII[e] siècle.

Les tribunes, dont l'usage s'est répandu, ont été souvent voûtées ou pourvues d'arcs doubleaux, pour épauler la nef ; leurs arcades sont généralement subdivisées, pour plus de solidité, par des arcs de refend portés sur colonnettes. Une nouvelle variété de galeries hautes, le triforium, formé soit de baies ouvertes sur les combles, soit d'un passage ménagé

dans l'épaisseur du mur et ouvert sur la nef par une suite de petites arcades, remplace souvent les tribunes ou s'y superpose, garnissant à l'intérieur la portion de muraille à laquelle s'appuie la toiture en appentis des collatéraux; parfois aussi, pour meubler cet espace, on se contente d'une rangée de simples arcatures; plus souvent, les arcatures sont employées à garnir le bas des murs à l'intérieur et même au dehors, et de grandes arcatures formant décharge encadrent les fenêtres, surtout dans le Midi; c'est une disposition que l'on observe déjà au vi^e siècle à Ravenne. De petites arcatures garnissent à l'extérieur les espaces pleins qu'il a fallu élever entre les fenêtres et la corniche lorsqu'on a voulu établir une charpente au-dessus de voûtes bombées, soit en berceau (Saint-Apollinaire de Valence; la Charité), soit en coupole (Solignac) ou en cul de four (absides de Cunault, de Cosne, etc.); dans l'école auvergnate des arcatures peuvent faire place à une frise de marqueterie (absides d'Orcival, de Volvic, de Notre-Dame-du-Port à Clermont). Dans les écoles germanique et lombarde, on les remplace par une galerie ouverte. Souvent enfin, des arcatures décoratives encadrent et relient les baies dans les parties les plus riches de l'architecture. Les portions les plus ornées des églises sont la façade et l'abside : les fenêtres et surtout les portails ont souvent au xiie siècle plusieurs voussures, celles des portails fréquemment sculptées, retombant sur des piédroits garnis de colonnettes. Pour avoir l'occasion de multiplier ces retraites et ces ornements d'un bel effet, on a souvent épaissi à dessein le mur de la façade, ou tout au moins sa partie centrale. Des contreforts de faible saillie indiquent généralement à l'extérieur la division des travées. Les contreforts les plus riches affectent la forme de colonnes, de faisceaux de colonnes et de pilastres; cette forme décorative, employée dès le vi^e siècle dans certaines basiliques chrétiennes de Syrie, a son origine dans l'architecture romaine (Colisée, théâtre de Marcellus, arènes d'Arles



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 211. — Façade de Saint-Étienne de Caen, élevée vers 1065 (sauf les flèches des tours, qui sont du xiiie s.)

et de Nîmes). La corniche romane, très différente de celles de l'antiquité, peut consister en une simple tablette chanfreinée, moulurée ou sculptée, ou repose sur une suite de consoles d'une ornementation très variée et très fantasque, et entre lesquelles des métopes ou dalles sculptées peuvent prendre place dans les parties les plus riches de certains édifices. D'autres corniches forment une suite de petites arcatures. Ce type apparaît en Lombardie dès le IXe siècle dans la partie ancienne de Saint-Ambroise de Milan, et peut-être dès le Ve au baptistère des orthodoxes à Ravenne; mais il n'est pas sûr que les couronnements de cet édifice soient primitifs.

Appareils. — Certains appareils décoratifs, déjà connus des Romains, et très goûtés des Mérovingiens, continuent de jouer un rôle dans la décoration des églises romanes : ce sont l'appareil réticulé et l'appareil dit en feuille de fougère, en épi ou en arête de poisson. Les artistes y ajoutèrent de nouvelles combinaisons, surtout en Auvergne. Dans cette province et dans l'Italie du Nord, ils se plurent à faire alterner les pierres de diverses couleurs bien tranchées, formant des dessins, sortes de grandes mosaïques d'appareil. C'est aussi une décoration ancienne : on a vu qu'elle existe déjà au IXe siècle, en Allemagne, à la façade de Lorsch, et Grégoire de Tours, dès le VIe siècle, décrit les marqueteries de marbre d'une basilique de Clermont; c'est la tradition romaine des placages de marbre qui survit en Italie (cathédrales de Prato, Pistoja, Florence, Sienne, Orvieto), et qui, en France, se transforme, suivant l'esprit de l'art roman, en un appareil véritable.

Tours et clochers. — Les tours d'églises romanes peuvent être nombreuses, surtout dans l'école germanique; la cathédrale de Tournai en possède cinq, outre deux tourelles; la plupart des grandes églises ont deux tours, parfois trois, comme à Jumièges et à Saint-Germain-des-Prés; l'abbatiale de Cluny, monument d'une importance exceptionnelle, en possédait six. Les simples églises de village se contentent d'une tour ou même d'un clocher-arcade, c'est-à-dire d'un pan de mur élevé au-dessus des combles et percé d'une ou plusieurs baies où l'on suspend les cloches. Ces clochers s'élèvent sur la façade ou au-dessus de l'arc triomphal.

Il existe deux espèces de tours d'églises : les tours-lanternes, d'origine mérovingienne et probablement française, restent en usage, à l'époque romane, dans les écoles germanique, normande, provençale et du Languedoc; quant aux clochers, ils remontent presque à la même époque, mais ils n'étaient qu'un hors-d'œuvre avant l'architecture romane, qui sut les relier à ses compositions.

Les tours-lanternes, sauf exceptions extrêmement rares (abbaye de

Cluny), s'élèvent toujours entre le sanctuaire et la nef, comme les coupoles, dont elles sont souvent pourvues. Elles sont carrées ou octogones, très rarement cylindriques comme au Dorat (Haute-Vienne) et à Cruas (Ardèche). Les clochers peuvent occuper la même place, disposition très usuelle, sauf peut-être dans l'Ile-de-France.

Les clochers s'élèvent fréquemment sur la façade, soit au milieu, soit à une extrémité, soit aux deux côtés du grand portail, ordonnance classique dans les grandes églises. Des clochers occupent aussi parfois les angles du transept et du vaisseau central, ou les côtés du chœur ou plus rarement les extrémités du transept. Les clochers isolés sont devenus très rares; c'était vraisemblablement la disposition primitive du *clocher neuf* de Chartres.



Phot. Enlart.

Fig. 212. Clocher de la Charité-sur Loire (seconde moitié du XIIe s.).

Les clochers sont presque toujours carrés à la base; assez fréquemment, au XIIe siècle, ils sont octogones à leur partie supérieure; la transition de plan s'opère au moyen de trompes.

Les clochers ronds sont une exception extrêmement rare, sauf dans l'école germanique et lombarde, en Angleterre et en Irlande. En France, on ne peut citer que très peu de ces monuments, influencés sans doute par les écoles germanique et lombarde. La *tour Fenestrelle*, à Uzès (XIIe siècle), les clochers de Selonnet (Basses-Alpes), de Courcelle (Cher), d'Echinghen (Pas-de-Calais, XIe siècle); celui d'Andressein (Ariège) est dodécagone.

Les clochers romans sont très variés: l'étage supérieur, qui abrite les cloches, est percé de baies larges et plus ou moins ornées, tandis que les étages intermédiaires, qui ont besoin de solidité, sont décorés d'arcatures pleines rappelant l'ordonnance des baies supérieures, et que la base est simple et massive, donnant l'expression de la solidité qui lui convient. Le couronnement a été le plus souvent un toit en pavillon; dans les provinces septentrionales, Normandie, Ile-de-France et Champagne, un toit en bâtière; mais une disposition beaucoup plus monumentale apparaît dès le XIe siècle et se répand au XIIe: c'est la flèche de pierre. Les plus anciennes, Thaon, Ver, Commes (Calvados), Rhuis, Retheuil (Oise), Brantôme (Dordogne), sont carrées et courtes; le sud-ouest de la France adopte le type de la flèche en pomme de pin, conique, bombée, couverte de grosses imbrications (Notre-Dame de Poitiers, Saint-Front de Périgueux, Sainte-Marie de Saintes, etc.). Ces deux types dérivent des couronnements de certains monuments romains, comme l'aiguille de Vienne, le mausolée de Saint-Remy, et des cippes surmontés de pommes de pin; le premier resta localisé et fut abandonné vers le milieu du XIIe siècle; la flèche carrée eut une certaine persistance en Normandie et dans le Midi;

la flèche octogone, inaugurée vers 1125 dans l'Ile-de-France, comme la croisée d'ogives, devait de même s'implanter rapidement dans toutes les provinces. Ces flèches ont des boudins profilés sur leurs arêtes, parfois de petites imbrications, et aussi, depuis 1150 environ, de petites ouvertures sur leurs faces. Les flèches octogones ou circulaires sont portées sur des trompes, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un tambour octogone ou cylindrique. Pour couvrir les trompes et assurer par pression la stabilité des angles de la tour que le poids oblique de la flèche tend à déverser, on élève sur ces angles quatre clochetons dont la forme rappelle plus ou moins, en petit, celle de la flèche.

Pavements et accessoires. — L'usage des pavements en mosaïque s'est perpétué jusqu'à la fin de l'époque romane. On peut citer, en Allemagne, celui de la crypte de Saint-Géréon de Cologne; en Italie, beaucoup d'exemples, surtout dans le Nord, comme les mosaïques de Verceil, Novare, Pomposa; en France, on peut citer les absides de Sordes (Landes), de la cathédrale de Lescar (Basses-Pyrénées), de Cruas (Ardèche), de Ganagobie (Basses-Alpes, vers 1120), de Saint-Irénée et d'Ainay, à Lyon, de Moissac (Tarn-et-Garonne), de Saint-Remy de Reims, en 1090, de Saint-Symphorien de Reims, de Notre-Dame de Saint-Omer, en 1109, de Saint-Denis, vers 1140. Les sujets principaux des plus belles mosaïques sont des allégories et des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; ces dernières sont réservées au sanctuaire. Suivant la tradition romaine, la mosaïque se subdivise en compartiments et en médaillons. L'imitation de motifs antiques apparaît dans les rinceaux, dans les animaux, dans les chasses (Lescar); celle des dessins orientaux, dans les griffons et les éléphants (Ganagobie). Les sacrifices d'Abel, d'Abraham et de Melchissedech sont des allusions à l'Eucharistie; le roi David, entouré de ses musiciens, orne très souvent le pavement du chœur où se chantent ses Psaumes; les allégories des Vertus, des Quatre Fleuves et du Zodiaque sont fréquentes; enfin, on voit parfois la figure du donateur ou celle de l'artiste (à Saint-Denis, *Albericus monacus*); et



Phot de la Comm. des M. H.

Fig. 215. — Effigie du moine mosaïste Aubry, médaillon de l'ancien pavement de Saint-Denis vers 1140.

(Musée de Cluny.)

beaucoup d'inscriptions, généralement en vers latins ; à Ganagobie, une de ces inscriptions conserve, avec le nom du prieur Bertran, celui du mosaïste Pierre Trubert.

L'architecture religieuse romane comprend encore des accessoires tels que les croix monumentales, les lanternes des morts, les fonts baptismaux et les autels. Les croix ont une forme conventionnelle et décorative, fréquemment celle d'une croix grecque portée sur une colonne ou sur un groupe de colonnettes ; les lanternes des morts, qui ne se rencontrent guère que dans le centre et le sud-ouest de la France, sont des lanternons élevés sur un pied creux et formant une sorte de petit phare dans un cimetière ; les fonts baptismaux affectent des formes variées : baignoire rectangulaire ou arrondie en forme de cuvier, vasque portée sur un pied isolé ou cantonné de quatre colonnettes. Les fonts se fabriquaient en grand nombre et sur des modèles plus ou moins uniformes, dans les lieux d'exploitation de pierres dures. Il en était de même des pierres tombales. La forme la plus fréquente de celles-ci est un couvercle de sarcophage en dos d'âne, élevé sur de courtes colonnettes ou sur des lions accroupis. Un type rare encore au XII[e] siècle sera très répandu dans les époques suivantes : c'est l'effigie du personnage couché sur la dalle funéraire.



Phot Enlart

Fig. 214. — Autel de marbre blanc de la cathédrale d'Apt, XII[e] s.
Les arcatures encadraient des figurines de métal.

Les autels peuvent avoir la forme de tables portées sur des colonnettes (Pontorson, Val de Dios en Catalogne), ou celle de cubes de pierre avec colonnettes d'angles (Digne, Conques, Dax, Sainte-Marguerite près Dieppe, Sant'Antimo) ou enfin celle de sarcophages ornés d'arcatures (Saint-Germer, Marseille, Apt). Ces divers accessoires de l'architecture religieuse sont souvent décorés de riches sculptures ornementales ou historiés de bas-reliefs à figures.

Synagogues. — Certaines communautés juives, très puissantes aux XII[e] et XIII[e] siècles dans le midi de la France et en Allemagne, eurent des synagogues d'un caractère monumental. Il nous en reste très peu d'exemples, surtout antérieurs à l'époque gothique. A Worms, une synagogue du XII[e] siècle, assez bien conservée, forme un rectangle divisé en deux nefs par un rang de colonnes trapues à chapiteaux ornés de beaux feuillages qui reçoivent les retombées d'une voûte d'arêtes.

II

LES ÉCOLES ROMANES EN FRANCE

Écoles d'architecture. — Les écoles d'architecture du moyen âge, semblables encore en ceci aux dialectes du langage, correspondent assez bien aux divisions politiques et surtout ethnographiques qui existaient au XIe et au XIIe siècle. Leurs frontières sont surtout celles des seigneuries, puisque le lien qui pouvait retenir des artistes comme d'autres hommes dans les limites d'un territoire était le lien du vasselage.

Le territoire actuel de la France a subi au nord et surtout à l'est l'influence de deux écoles extérieures unies entre elles par la parenté la plus étroite : les écoles germanique et lombarde. Au sud-est, la Corse appartient sans partage à l'art lombard (cathédrales de Mariana et de Nebbio, Carbini, Saint-Michel de Murato, Aregno, Suerta). La région des Alpes est à un moindre degré tributaire de cet art (Brignolles, Digne, Embrun, Hyères, Seyne, Sisteron, etc.), qui se fait sentir jusqu'en Languedoc. (Saint-Guilhem-du-Désert, Saint-Pierre-de-Rèdes, Saint-Martin-de-Londres, Saint-Gilles), et qui a rayonné, nous le verrons, jusqu'en Catalogne. Plus au nord, l'art bourguignon et surtout celui du Mâconnais en portent les traces, et d'autres régions, même à l'ouest et au nord, peuvent s'en être plus ou moins inspirées. L'école lombarde en effet, eut deux éléments importants d'expansion : la corporation de maçons de Côme (*maestri comacini*), qui durant tout le moyen âge firent profession d'aller exercer au loin leur métier, et, d'autre part, la puissante influence de deux Lombards illustres : Guillaume de Volpïano, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, qui y fit venir en 995 une colonie de dix moines lombards, versés dans toutes les sciences, et Lanfranc, prieur du Bec (Eure) en 1045. On sait quelles écoles d'art étaient alors les abbayes, et il serait difficile que de tels prélats n'aient pas exercé quelque influence, même en matière d'art.

Quant à l'école germanique, ses voies de pénétration furent les vallées de la Moselle, de la Meuse et de l'Escaut.

Il ne faut pas s'exagérer l'importance de ces influences du dehors : elles furent peu de chose en comparaison de ce que les écoles constituées sur le sol français ont exporté à l'étranger.

Dans les limites de nos frontières naturelles, les variantes de l'art roman peuvent se ramener à six écoles bien définies : l'école du Nord comprenant l'Ile-de-France, la Picardie, la Flandre et une partie de la

Champagne; les écoles de Normandie, de Bourgogne, d'Auvergne, de Provence et du Poitou, celle-ci s'étendant jusqu'en Bretagne d'une part et en Médoc de l'autre. On pourrait considérer comme une septième école la région du Languedoc et de la province ecclésiastique de Bourges : dans ce vaste territoire, les systèmes de construction et de décoration de l'Auvergne et du Poitou se mêlent ou se combinent; la Bourgogne et la Provence y exercent parfois aussi leur influence, dans de certaines limites voisines de leur territoire; enfin, il existe des formes originales plus ou moins particulières au Limousin ou propres au Berry. Le Lyonnais, le Velay, le Forez et le Mâconnais, qui se distingue nettement du reste de la Bourgogne, se rattachent à ce vaste territoire, dont l'architecture peu homogène n'est originale que par des variétés plus ou moins locales de détails et forme une sorte de gamme nuancée entre les écoles voisines.

Enfin, trois systèmes de construction très particuliers ont fait école parmi d'autres écoles architecturales et ne sont pas localisés dans des territoires rigoureusement limités. Ces systèmes sont nés des recherches des architectes romans pour diminuer les inconvénients de la voûte et pour en généraliser commodément l'application.

Le premier est le système des berceaux transversaux, employé dès le XIe siècle à Tournus et répandu au XIIe un peu partout, mais principalement en Bourgogne et dans la région du Centre.

Le second est le système de l'architecture à coupoles, que l'on appelle assez exactement école périgourdine, mais qui a beaucoup dépassé les limites du Périgord et auquel s'appliquerait mieux le nom d'école romano-byzantine. C'est vers 1100 que ce système se manifeste en Périgord, Quercy, Angoumois.

Le troisième système est celui de la voûte à croisées d'ogives, solution beaucoup meilleure, qui apparaît vers 1120 dans l'Ile-de-France et la Picardie, et plus tôt dans l'école normande à la cathédrale de Durham, et qui donne naissance, vers 1140, au style gothique. Les églises à voûtes d'ogives n'appartiennent plus au style roman mais au style de transition, quand elles ne sont pas encore de style gothique pur.

Il n'y a pas synchronisme entre les écoles romanes : celle de l'Auvergne était peut-être constituée dès avant le XIe siècle, et vécut jusqu'au XIIIe ; celle de Normandie est déjà en pleine floraison au milieu du XIe siècle, mais cède le pas de bonne heure aux édifices à voûtes d'ogives ; celle du Poitou est très ancienne aussi, tandis qu'en Bourgogne et en Provence les monuments parfaits et caractéristiques ne sont pas antérieurs au XIIe siècle ; enfin, l'architecture romane du nord de la France est fort indigente au XIe siècle, et dès qu'elle réalise quelque progrès, au siècle suivant, elle se transforme en architecture gothique ; c'est ainsi qu'elle prend

fin avant toute autre école romane et sans avoir donné aucune œuvre de ce style qui puisse passer pour un modèle.

On peut résumer de la façon suivante les caractères des écoles romanes françaises.

École de Normandie. — L'école de Normandie entend remarquablement la composition architecturale, l'effet d'ensemble et le soin de la construction. Ses édifices semblent disposés pour être entièrement voûtés, mais en réalité, avant l'invention de la croisée d'ogives qu'ils adoptèrent de bonne heure, jamais les architectes normands ne durent réussir à voûter le vaisseau central de leurs églises, ou, s'ils surent y établir quelques voûtes d'arêtes, il fallut les remplacer bientôt par des voûtes d'ogives. Les longues colonnes adossées aux piliers de ces vaisseaux n'eurent donc en général pour fonctions que de soutenir les fermes de la charpente ou tout au plus de porter des arcs doubleaux; d'autre part, elles servent de contreforts pour épauler les voûtes d'arêtes que l'on construit assez souvent dès le XIe siècle sur les bas côtés, où la moindre largeur du vaisseau et la stabilité des parois chargées de tout le poids de l'étage supérieur rendaient le problème facile.

Fig. 215. — Plan de la Trinité de Caen, (fondée en 1066), d'après Dehio et Bezold.

Les bas côtés sont surmontés de tribunes dans les plus grandes églises.

Les plans sont généralement simples; les absides à déambulatoire sont relativement rares; quant à l'ornementation, elle se cantonne presque exclusivement dans des motifs géométriques bien étudiés et souvent répétés, qui produisent, non toujours sans quelque monotonie, un effet de richesse obtenu sans grands frais.

On aurait tort de conclure des limites que se sont imposées les architectes normands à quelque infériorité de leur part : ces artistes très avisés n'ont voulu aborder que des programmes qu'ils fussent certains de bien remplir; tout chez eux est fermement voulu et nettement obtenu : leurs édifices sont vastes, clairs, simples, harmonieux, puissants et solides.

L'architecture normande a beaucoup de points de ressemblance avec l'architecture germanique : même fréquence des absides simples avec quelquefois, comme à la Trinité de Caen, des arcatures intérieures portées sur des colonnes isolées ménageant un étroit passage entre elles et la muraille; même persistance de la tour-lanterne carolingienne, avec ces différences que la lanterne normande resta sans voûte et presque toujours carrée; même alternance, quoique moins fréquente peut-être, d'une travée de nef et de travées de bas côtés (Cérisy-la-Forêt, Jumièges, Graville, Ouistreham); tribunes sur quelques bas côtés et des piliers en forme de colonnes trapues (Colleville, Ouistreham, Gassicourt); même prédilection pour le chapiteau cubique, mais avec des variantes : celui de l'Allemagne est plus lourd et assez souvent guilloché de sculptures; celui de Normandie a une autre variété spéciale : le chapiteau godronné. Même fréquence enfin des deux tours à la façade des grandes églises et même importance donnée aux tourelles d'escaliers. Le plan tréflé, si fréquent dans l'école germanique, n'est représenté en Normandie que par quatre exemples : deux chapelles très anciennes, à Querqueville et à Saint-Saturnin près Saint-Wandrille, et à Épernon dans les deux anciennes églises détruites, Saint-Thomas et Saint-Nicolas.



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 216. — Nef de l'église abbatiale de Jumièges (Seine-Inférieure), 1040 à 1067.

La Normandie, plus fréquemment encore que l'école germanique, encadre ses fenêtres entre des arcatures, mais jamais elle n'a de galeries hautes extérieures; en revanche dans les grandes églises, un passage de circulation traverse intérieurement les embrasures des fenêtres hautes et les trumeaux qui les séparent. Ces coursières coexistent avec d'autres triforiums et avec les tribunes dont les larges baies cintrées se subdivisent en deux ou trois arcades plus petites portées sur des colonnettes (Jumièges, Mont-Saint-Michel).

L'église Saint-Vigor de Cérisy-la-Forêt, qui, par exception, n'a pas reçu après coup de voûtes gothiques sur son vaisseau central, montre encore une disposition qui dut être fréquente au XIe et surtout dans la première moitié du XIIe siècle : ce sont de grands arcs doubleaux bandés de deux en deux travées et portant un diaphragme de maçonnerie qui soulageait la charpente et pouvait aussi y localiser les incendies. Ces arcs don-



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 217. — Église de Thaon (Calvados), fondée vers 1100.

Les bas côtés ont disparu.

bleaux étrésillonnaient utilement les murs de la nef quand les collatéraux étaient voûtés.

La décoration est plus intéressante par l'effet d'ensemble que par le détail : elle se compose de zigzags, de moulures tracées en crénelages, de damiers, d'étoiles, de losanges ; ces motifs ornent les tympans, parfois les écoinçons des arcades (cathédrale de Bayeux) et l'intérieur des arcatures (Trinité de Caen et Thaon), surtout les voussures des portails, et assez souvent même celles des grandes arcades, comme à la cathédrale de Bayeux, à la Trinité de Caen, à Bernières, etc.

Les figures telles que les têtes plates qui ornent certaines voussures sont tout à fait stylisées.

Les chapiteaux se ramènent à deux types : soit une simplification très lourde du corinthien, le chapiteau à volutes des églises de Caen, de Colleville, de Gassicourt ; soit le chapiteau cubique ou plus souvent le chapiteau godronné, c'est-à-dire orné de plis verticaux dans la partie inférieure de sa corbeille ; on trouve des chapiteaux godronnés circulaires (Ouistreham).

Les arcatures abondent sur les façades et les tours, et leur superposition est parfois monotone. Ces arcatures sont quelquefois entre-croisées comme au triforium ancien de la cathédrale d'Évreux, au clocher de Boutot (Eure), à la façade de Broglie.

École du Nord de la France. — L'école du nord de la France, encadrée entre les écoles germanique et normande, a pu être leur trait d'union, car elle s'inspire volontiers des deux. Cette école est la plus faible de tout l'art roman : longtemps la voûte n'y apparut qu'au bas des clochers, où l'exiguïté de l'espace, la hauteur et l'épaisseur des murs étaient capables de rassurer la timidité des architectes ; encore firent-ils souvent cet effort sous l'empire d'une nécessité de défense, car les clochers servaient fréquemment de refuge aux populations en cas de guerre et beaucoup d'entre eux ne sont accessibles qu'au moyen d'une échelle atteignant le premier étage. Le clocher, dans la région de Paris, était souvent sur un côté de l'église ; dans le nord et sur la côte, il est plus souvent central ; on trouve quelques tours-lanternes surtout dans les anciens diocèses de Noyon et de Laon (Falvy, Fresnes, Villers-Saint-Christophe, Voyennes,

Nouvion-le-Vineux). Les grandes églises ont parfois deux clochers, soit sur la façade comme en Normandie (Saint-Leu-d'Esserent), soit cantonnant le chœur comme dans l'école germanique (Saint-Germain-des-Prés, Morienval, Notre-Dame de Melun, Notre-Dame de Châlons). Au XIIe siècle, les grandes églises peuvent avoir un déambulatoire, comme à Lillers, à Saint-Maclou de Pontoise, à la cathédrale de Thérouanne (1130-1133), à Dommartin (1163); ces deux dernières ont un plan germanique, avec absidioles noyées dans l'épaisseur d'un gros mur; à Lillers, le transept avait des collatéraux, développement bien rare dans l'architecture romane.

Les petites et moyennes églises ont très souvent un chevet rectangulaire. Au XIIe siècle, dans la région de Soissons et dans une partie des environs de Paris, une chapelle rectangulaire très peu profonde et voûtée en berceau brisé s'ouvre quelquefois au fond des chevets ou des absides (Nouvion-le-Vineux, Cuise-la-Motte, Vernouillet, Notre-Dame-des-Vignes de Soissons, Saint-Martin de Laon, etc.).

Quelques grandes églises ont un triforium inspiré des tribunes de la Normandie : à Saint-Étienne de Beauvais et dans la nef de Lillers, les baies géminées sont encadrées d'un grand arc de décharge. Dans le transept et le chœur de Lillers et à Saint-Pierre-de-Montmartre, le triforium à linteaux et tympans rappelle Saint-Georges-de-Boscherville et Louviers.

Les supports sont souvent, aux XIe et XIIe siècles, de simples piliers carrés (Rhuis, Tracy-le-Val, Pargny, XIe siècle), cruciformes (Nesles en Picardie, XIe siècle), ou des piliers à deux colonnes adossées pour recevoir la seconde voussure des arcades (Chivy, Vic-sur-Aisne, XIe siècle; Villers Saint-Paul, vers 1120).

A la différence des écoles voisines, l'école du Nord admet de bonne heure l'arc brisé, dont elle fait grand usage dans les arcades, et sa sculpture est riche et variée. Au XIe siècle, entrelacs, d'origine barbare, monstres et imitations lourdes et lointaines du chapiteau corinthien; au XIIe siècle, motifs très divers; puis vers 1150, prédominance des grandes feuilles lisses lancéolées et des feuilles d'acanthe ou d'artichaut. Cette sélection correspond à un grand progrès dans l'art du sculpteur, qui produit des chapiteaux magnifiques, notamment à Dommartin (Musée d'Amiens).

Les voussures des portails sont parfois très riches comme à Villers-Saint-Paul et à Roye; les corniches à modillons et surtout à arcatures pleines de fantaisies étranges; certaines baies de clochers (Nouvion-le-Vineux, Guarbecques) sont ornées comme des portails. Les contreforts-colonnettes peuvent exister même sur les murs latéraux (Lillers, Saint-Étienne de Beauvais, Sercus).

L'école du Nord comme celle de Normandie a eu de très bonne heure sur ses clochers des flèches de pierre, fort belles dès le XIIe siècle. Au XIe siècle on peut citer les pyramides carrées de Retheuil, Rhuis, Morien-

val; à partir de 1120 environ, de belles flèches octogones plus élancées sont cantonnées de quatre pyramidions triangulaires (Saint-Vaast-de-Longmont, Saintines, Saint-Leu-d'Esserent, ancien clocher d'Auteuil, etc.), qui depuis le milieu du XIIe siècle s'élèvent sur d'élégants tourillons (Notre-Dame d'Étampes, Guarbecques). La grande flèche elle-même peut s'élever sur un étage octogone cantonné de tourillons (Trinité de Vendôme, Ames, Vermelles et Richebourg-l'Avoué près Béthune). Le clocher gothique est donc créé dans cette région en même temps que la sculpture gothique et la voûte gothique.

On voit par ce qui précède que l'architecture du Nord, de valeur à peu près nulle avant 1120, a pris vers cette époque un essor rapide; on verra que cet effort fut fécond, au point qu'à la fin du XIIe siècle l'école du Nord abolit l'art roman et dicta la loi à toute la chrétienté.

École d'Auvergne. — L'école la plus réputée au début même de l'art roman semble avoir été celle de l'Auvergne; c'est à l'image de la cathédrale de Clermont, nous dit le chroniqueur Helgaud, que le roi Robert fit bâtir Saint-Aignan d'Orléans, dont il nous reste une crypte à déambulatoire. La cathédrale de Clermont, consacrée en 966, aurait eu, en effet, un déambulatoire dont il reste des substructions, que Viollet-le-Duc a décrites d'après Mallay et où déjà les chapelles se montraient en nombre pair, ce qui est un caractère de l'école. On a vu qu'un autre de ses caractères, l'appareil décoratif polychrome, dut être en honneur en Auvergne dès le XIe siècle.

Un petit nombre d'églises relativement importantes et groupées presque toutes dans le département du Puy-de-Dôme, une partie du Cantal et de la Haute-Loire, présentent réunis tous les caractères de l'école auvergnate; ils s'affirment à un moindre degré dans les plus petits édifices de la même région et dans un grand nombre d'églises du Velay, du Forez, du Limousin, du Languedoc, du Poitou, même d'une partie de la Bourgogne et de la vallée de la Loire et du Rhône et du nord de l'Espagne, qui attestent l'expansion du style auvergnat. Ce style se combine avec celui de la Bourgogne en Nivernais; avec celui du Poitou en Languedoc.

Les caractères les plus frappants de l'école auvergnate réunis ne se trouvent que dans quelques églises principales, et peuvent se définir ainsi : emploi précoce et plus fréquent que partout ailleurs du déambulatoire, avec des absidioles rayonnantes, parfois en nombre pair; emploi de voûtes en berceau, avec peu d'arcs doubleaux sur le vaisseau central, qui a des fenêtres hautes dans les plus anciennes nefs du XIe siècle (Ris, Glaine-Montaigut), tandis que les collatéraux ont soit des voûtes d'arêtes ou des voûtes en quart de cercle faites à la fois pour épauler le vaisseau central et porter la toiture en appentis. Les églises principales ont des tribunes voûtées de la sorte sur des bas côtés à voûtes d'arêtes; ces tri-

bunes s'ouvrant par des groupes de petites arcades en plein cintre ou tréflées; au centre du transept, une partie plus élevée correspond à deux demi-berceaux perpendiculaires au transept qui s'appuient à la base d'une coupole centrale octogone sur trompes; au-dessus de celle-ci, une tour également octogone, à étages plus ou moins nombreux (fig. 219); à l'ouest, un porche surmonté d'une grosse tour rectangulaire (Ébreuil, Notre-Dame-du-Port, Brioude, Saint-Pourçain, Saint-Étienne de Limoges, Saint-Léonard); enfin, à l'extérieur, des frises et panneaux d'appareils décoratifs formant une sorte de marqueterie de dessins variés exécutés avec les pierres blanches, noires et rouges que fournit le sol volcanique de la province.

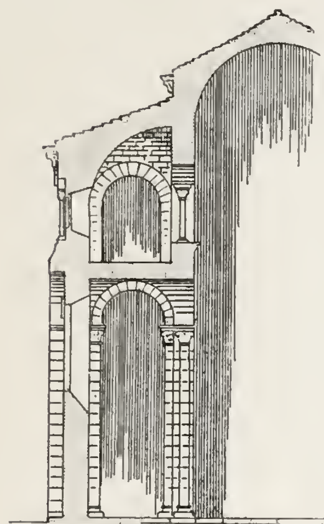


Fig. 218. — Coupe de Saint-Austremoine d'Issoire (Puy-de-Dôme). (D'après Dehio et Bezold.)

Les murs latéraux des églises sont garnis de grandes arcatures extérieures; les arcatures de toutes dimensions sont fréquentes dans l'école auvergnate; et beaucoup de petites sont entaillées de lobes profonds dans l'intrados. Une autre ornementation, répandue à profusion dans les monuments auvergnats, est le modillon dit à copeaux. Les corniches des monuments d'Auvergne sont presque toutes formées de larges tablettes très saillantes portées sur des modillons sculptés et variés, mais appartenant pour la plupart à ce type. Dans la sculpture, on constate surtout l'imitation des types gallo-romains, dont les qualités, mais aussi les proportions massives, la lourdeur et la mollesse se retrouvent dans les chapitaux romans auvergnats, très souvent historiés.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 219. — Abside de Notre-Dame-du Port, à Clermont (xiie s.).

On peut citer comme monuments principaux de l'école auvergnate les nefs d'Ébreuil et de Chamalières près Clermont, bâties sans voûtes vers l'an mille; celles de Ris et de Glaine-Montaigut, du xie; Notre-Dame-du-Port à Clermont, en majeure partie du xiie siècle; les églises d'Issoire

(commencement du XIIe siècle), de Brioude, d'Orcival, en partie du début du XIIe siècle et en partie rebâtie vers 1168, puis au XIVe siècle suivant les données romanes; celles d'Artonne (nef du XIe siècle, chapelles carrées au déambulatoire qui date de la seconde moitié), Chauriat, Saint-Saturnin, Volvic, la nef de Saint-Amable de Riom, Mozat (porche très ancien, nef du XIIe siècle, sculpture remarquable), Ennezat (nef du début du XIe et du XIIe siècle), Menat; à Thiers, Saint-Geniès (commencé en 1107), et l'église du Moutier (chœur du XIe, nef du XIIe siècle); Saint-Myon, très petite église avec déambulatoire; chœur de Volvic, nef de Neuville, de Tauves, etc., etc.

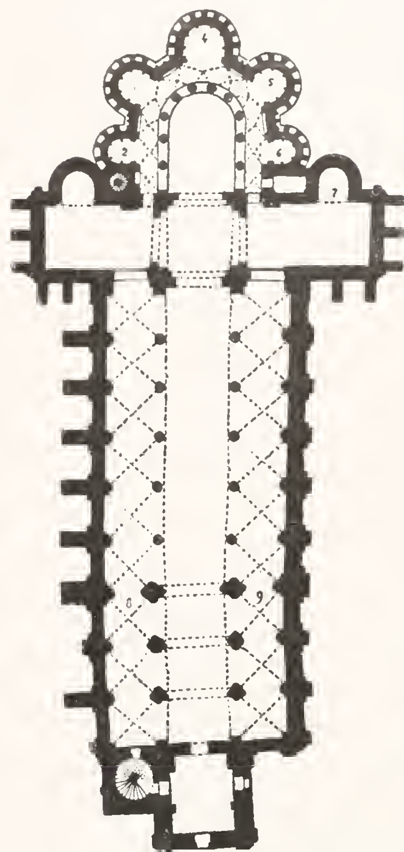


Fig. 220. — Plan de Saint-Savin (Vienne), fondé au XIe s. (D'après Dehio et Bezold.)

École poitevine. — L'école poitevine a quelque analogie avec celle de l'Auvergne; elles se combinent en Languedoc, et l'influence poitevine s'est étendue parfois jusqu'en Velay et dans la Marche; d'autre part, elle règne en Gascogne, domine en Bretagne, se fait sentir jusque dans l'ancien diocèse de Chartres et exerce son action en Berry de concert avec la Bourgogne. Dès le XIe siècle, les édifices ont une réelle valeur architectonique et des caractères bien définis : on peut citer comme exemples précoces le déambulatoire de l'église de la Couture au Mans (fondée en 995), qui présente un appareil alterné de brique; l'église de Montierneuf à Poitiers, qui date de 1075 à 1096, et celle de Saint-Savin (Vienne), commencée vers 1025 et fort précoce, si réellement elle est antérieure au XIIe siècle.

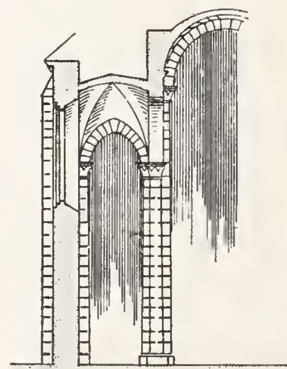


Fig. 221. — Coupe de St-Nicolas-de-Chauvigny (Vienne). (D'après Dehio et Bezold.)

Au XIIe siècle, le Périgord, l'Aunis et la Saintonge abondonnèrent plus ou moins, mais jamais complètement cependant, la manière poitevine pour construire des églises à coupoles. Les caractères principaux de l'école poitevine sont le sanctuaire à déambulatoire étroit avec absidioles en nombre impair, le transept peu saillant avec coupole centrale et tour centrale basse; trois nefs de hauteur presque égale,

celle du centre couverte d'une voûte en berceau souvent en plein cintre, surtout dans le Poitou, de bonne heure brisée en Saintonge; les nefs latérales généralement couvertes de voûtes d'arêtes pour permettre de percer plus haut les fenêtres qui seules éclairent indirectement la nef centrale (fig. 221); pour supports, dans le déambulatoire, des colonnes très épaisses; dans la nef, des piliers carrés cantonnés de quatre grosses colonnes et même des faisceaux de quatre colonnes accolées sans angles droits intermédiaires. Entre les contreforts, peu saillants, sont souvent bandés des arcs de décharge, qui encadrent les fenêtres au dehors comme au dedans.



Phot. Enlart.

Fig. 222. — Église de Saint-Savin (Vienne).

L'intérieur de ces églises est lourd et sombre, et de proportions étranglées; au dehors au contraire, les trois nefs égales produisent des proportions écrasées; l'extérieur est très riche, surtout la façade et le chevet; de petites arcatures règnent fréquemment au-dessus et au-dessous des fenêtres des absides; arcatures et fenêtres sont sculptées parfois avec exubérance; des contreforts en forme de colonnes et des corniches à modillons sculptés achèvent d'embellir ces ordonnances. Celle des façades est plus riche encore : on y retrouve les mêmes éléments; leur caractère est très particulier; souvent elles ont le défaut de n'exprimer qu'imparfaitement la structure de l'église dont elles sont le magnifique frontispice.

Quelques-unes se terminent horizontalement; la plupart ont un portail accosté de deux arcatures qui ont, comme le portail même, des piédroits garnis de colonnettes et voussures sculptées. Les portails sont trapus, et toujours dépourvus de tympans, tandis que celui des arcatures latérales peut être sculpté; assez souvent, elles sont tracées en arc brisé pour atteindre à la hauteur du portail avec une largeur moindre. C'est dans ces arcatures que l'arc brisé semble avoir fait sa première apparition dans la région. Au-dessus du portail, s'ouvre généralement une grande fenêtre richement ornée; des arcatures, quelquefois garnies de figurines sculptées, remplissent les vides de cette riche façade que divisent verticalement et que cantonnent les contreforts en forme de faisceaux de colonnettes.

Dans un certain nombre de monuments, une arcature du haut de la façade encadre la statue équestre de Constantin, le grand bienfaiteur de l'Église; cet hommage rendu au fondateur de Constantinople est un témoignage, parmi beaucoup d'autres, de l'influence orientale puissante alors dans cette région. Parfois, on lui a donné pour pendant Charlemagne. Aux angles de certaines façades, les contreforts en forme de faisceaux de colonnes portent des lanternons (Notre-Dame de Poitiers, Saint-Jouin-de-Marnes). Les tours, tourelles et lanternons des églises du Poitou, de la Saintonge, du Périgord, sont assez fréquemment couronnées de flèches coniques bombées et imbriquées, la partie convexe de l'imbrication tournée vers le haut et favorisant l'écoulement des eaux pluviales. Cette forme particulière s'observe à Notre-Dame et Montierneuf de Poitiers, Sainte-Marie de Saintes, Fenioux, Trois-Palis, Saint-Front de Périgueux, Cuon (Maine-et-Loire) et jusqu'en Berry; vers le milieu du XIIe siècle, elle est supplantée par la flèche française octogone.

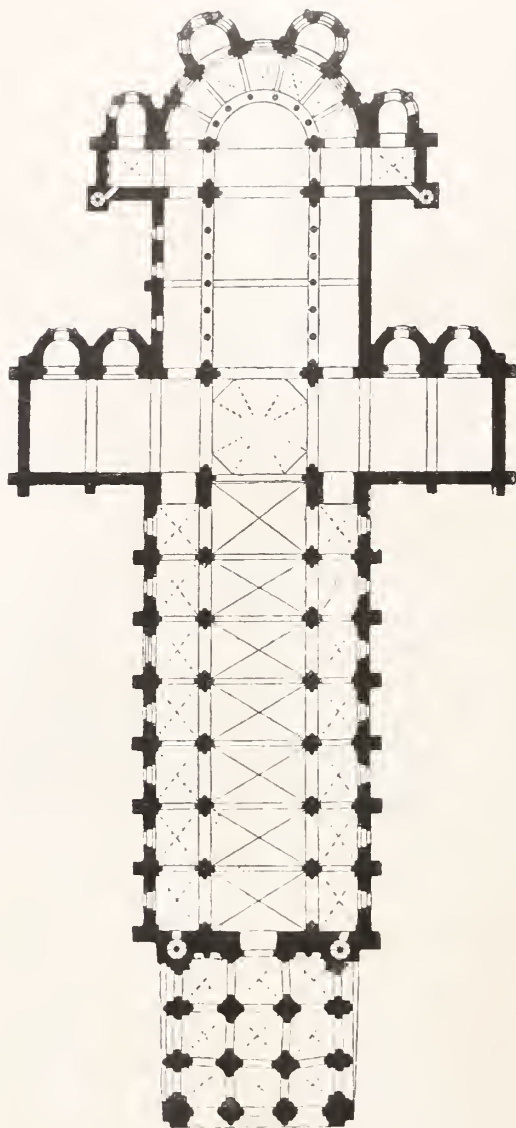


Fig. 225. — Plan de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), consacré en 1029. (D'après Dehio et Bezold.)

Des appareils décoratifs ornent fréquemment les pignons et le haut des murs des absides des églises romanes du Sud-Ouest. La sculpture de ces monuments est plus abondante que belle; elle n'est pas exempte d'une certaine mollesse. Les motifs décoratifs préférés sont les entrelacs et les palmettes. Beaucoup de chapiteaux imitent aussi le type corinthien en l'alourdissant, mais la volute d'angle ne s'affirme généralement pas.

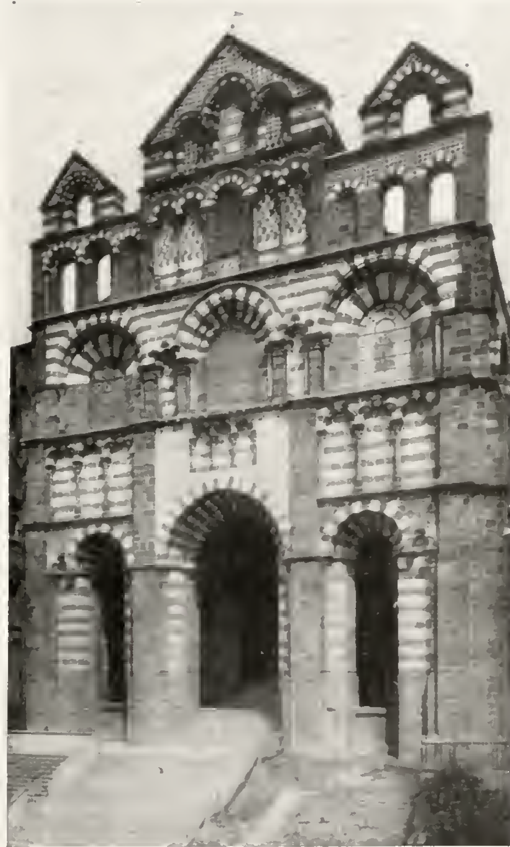
Les principaux édifices de l'école du Sud-Ouest sont :



FAÇADE DE NOTRE DAME-LA-GRANDE À POITIERS

Dès le xie siècle, Saint-Savin (fig. 222), si l'on en croit Mérimée, et Montierneuf de Poitiers.

Au xiie siècle, Notre-Dame de Poitiers, Notre-Dame et Saint-Eutrope de Saintes, Saint-Pierre d'Airvault, les églises de Parthenay et Parthenay-le-Vieux, Chandeniers, Lusignan, Jazeneuil, les deux églises de Chauvigny, l'abbatiale de Villesalem; la façade de Saint-Médard de Thouars; en Vendée, Vouvent, Nieul-sur-l'Autise; dans le Médoc, l'église de Vertheuil; en Anjou, l'église de Cunault.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 224. — Façade de la cathédrale du Puy (xiie s.).

Région du sud et de l'est de la Loire. — La région du sud et de l'est de la Loire, en dehors des écoles d'Auvergne, de Provence et du Poitou ou du Sud-Ouest, présente un vaste territoire dont on hésiterait à faire une école unique, malgré quelques caractères communs et spéciaux. On ne saurait non plus y découvrir assez de variétés bien caractérisées, ni suffisamment localisées pour en faire plusieurs écoles. La région de la Marche ou du Bourbonnais est auvergnate avec quelque influence de la Bourgogne; en Limousin, l'architecture se distingue peut-être moins encore de celle de l'Auvergne; la grosse tour barlongue occidentale de certains monuments auvergnats se retrouve à Ebreuil (Allier), à Saint-Martial de Limoges et jusqu'à Lesterps et à Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), qui a aussi un déambulatoire avec absidioles en nombre pair (fig. 225); ce dernier plan a inspiré le maître de l'œuvre de la cathédrale d'Angoulême. Les voûtes en quart de cercle épaulant une coupole centrale surmontée d'une tour octogone se voient à Saint-Léonard (Haute-Vienne), réduite à l'état rudimentaire par l'étroitesse des collatéraux, qui est un trait fréquent de l'architecture de l'Auvergne aussi bien que du Languedoc; des marqueteries de pierres de couleur se trouvent au Puy-en-Velay et, près de là, au Monastier; quant à l'emploi des voûtes en quart de cercle et celui de la tour centrale octogone

non combinés, ils sont tellement répandus hors d'Auvergne que l'on peut se demander s'il faut y voir une preuve d'influence auvergnate, lorsque d'autres particularités ou un texte n'appuient pas cette présomption.

Certaines formes ont été considérées comme spéciales au Limousin, mais elles ne le sont pas assez pour motiver l'attribution d'une école d'art à cette province : les églises possédant à la fois une tour centrale et une tour occidentale peuvent se rencontrer en toute région ; ici, elles procèdent de l'influence de l'Auvergne (Brioude), ou du Poitou (Saint-Savin) ; les portails à voussures festonnées sont également usités en Auvergne (Saint-Hippolyte, XIIe siècle ; Billom et Saint-Myon, XIIIe siècle) et se rencontrent depuis le département de la Loire (Bains) et la vallée du Rhône (Cruas), jusqu'en Berry (Saint-Amand-Montrond), en Poitou (Thouars), en Gascogne (Petit-Palais), et en Espagne (Toro) ; on en trouve même en Normandie (Brétigny). Les portails et les fenêtres où les colonnettes et les tores qui leur correspondent ne sont pas profilés dans les angles saillants, mais dans les angles rentrants des piédroits et des voussures, sont de règle en Limousin, mais cette forme se rencontre jusqu'à Gargilesse (Indre), Moissac (Tarn-et-Garonne), Saint-Émilion (Gironde). Un type de portail large et bas, à vaste tympan, à trumeau et à piédroits richement sculptés, abrité sous une voussure légèrement brisée formant porche, se rencontre à Beaulieu (Corrèze), à Moissac, à la cathédrale de Cahors ; il constitue une des plus remarquables particularités de la région, mais elle existe aussi en Auvergne, comme le montre le porche d'Ydes (Cantal) ; les portails de Carennac et de Souillac sont d'un type analogue. Enfin, il existe, en Limousin, des types très remarquables et très originaux de clochers : à Uzerche et à Saint-Léonard, près Limoges, et dans l'ancienne grande tour de Saint-Martial de Limoges, l'avant-dernier étage du clocher a des baies encadrées de frontons aigus qui ménagent une retraite et se relient ingénieusement à l'architecture du dernier étage carré ou octogone qui sert de base à la flèche. Ce genre de clocher paraît être de création limousine, mais il se rencontre depuis la cathédrale du Puy jusqu'à Brantôme (Dordogne) et a fait école jusqu'à Vendôme ; le clocher de Saint-Martial n'était d'ailleurs pas antérieur à celui de Brantôme et celui de Saint-Rambert (Loire) montre aussi, dès le XIe siècle, des baies surmontées de frontons aigus.

Des particularités plus spéciales au Limousin consistent dans les tourelles à lanternons qui cantonnent les angles des façades et qui rappellent celles du Poitou (XIIe siècle, Le Dorat, Saint-Junien, La Souterraine), et surtout dans l'habitude de planter les étages octogones des clochers sur leurs bases carrées, de façon que quatre angles de l'octogone correspondent aux centres des faces du carré (Obazine, Beaulieu, Saint-Étienne, Saint-Michel et Saint-Pierre de Limoges, La Souterraine) ; en Berry,

les flèches de Coust et de Saint-Pierre-des-Étieux sont disposées de même. Tout cela ne suffit pas à constituer une école; il en est de même des particularités propres aux églises romanes du Berry et dont la plus remarquable est peut-être le pignon de façade orné d'une énorme croix autéfixe à médaillon central et à branches sculptées d'entrelacs (Avor, Jussy, Vornay, Mehun-sur-Yèvre, Saint-Maur-de-Glanfeuil).

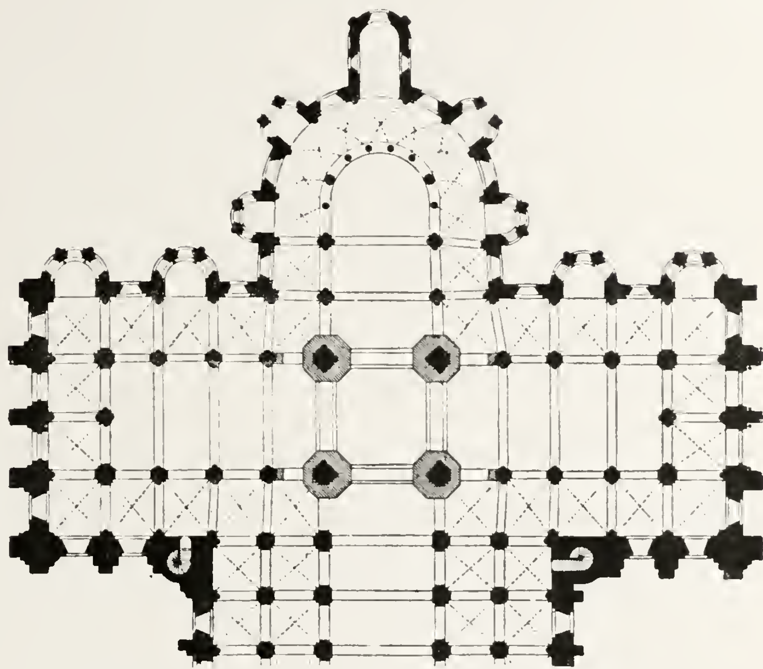


Fig. 225. — Plan partiel de Saint-Sernin de Toulouse. (D'après Dehio et Bezold.)

Les monuments de cette vaste région ont, comme ceux de l'Auvergne et du Poitou, un berceau central et, sur les nefs latérales, soit d'autres berceaux, comme à la Celle-Bruère (Cher) ou au Vieux-Saint-Jean de Perpignan, soit des demi-berceaux (Curgy), soit des voûtes d'arêtes, comme à Châteaumeillant (Cher); le vaisseau central peut avoir des fenêtres hautes, comme en Bourgogne, à Fontgombaud (Indre), Chamalières (Haute-Loire), ou des tribunes voûtées en quart de cercle, comme en Auvergne, à Conques, Saint-Sernin de Toulouse (fig. 225), Saint-Sauveur de Figeac, ancien Saint-Martial de Limoges, mais beaucoup plus vastes et plus ouvertes que celles des monuments d'Auvergne et présentant la même disposition de baies que dans les écoles normande et germanique, mais avec beaucoup plus d'élévation. Les mêmes églises et plusieurs autres ont des déambulatoires analogues à ceux du Poitou et de l'Auvergne, mais on trouve aussi beaucoup de chevets simples; un type assez particulier est celui des églises à transept étendu, sur lequel s'ouvrent une grande abside simple et quatre ou six absidioles

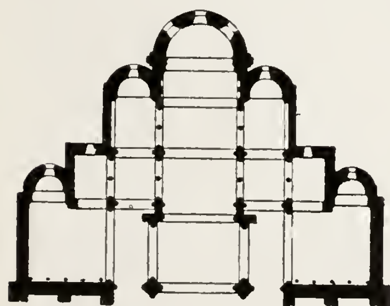


Fig. 226. — Plan de l'abside et du transept de Châteaumeillant (Cher). (D'après Dehio et Bezold.)

de plus en plus petites, reliées à l'abside principale par quelques arcades : Saint-Désiré (Allier), Celle-Bruère, les Aix-d'Angillon, Châteaumeillant et Plaimpied (Cher), Saint-Sever (Landes).

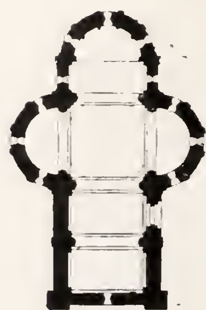


Fig. 227. — Plan de Saint-Martin-de-Londres (Hérault). (D'après Dehio et Bezold.)

La coupole centrale et la tour octogone sur le carré du transept sont une disposition habituelle ; quelquefois, comme à Conques, au Dorat (Haute-Vienne), à Mélas (Ardèche), cette tour forme lanterne.

Certains plans sont particuliers à la région du Languedoc : le plus original est celui de l'abside simple sur laquelle s'ouvrent directement des absidioles ; il se rencontre aussi dans une partie de l'Auvergne (Saint-Dier, Malhat) ; il provient aussi quelquefois de la démolition d'un déambulatoire trop étroit, comme à Saint-Paulien (Haute-Loire) ou à Saint-Dier (Puy-de-Dôme). On peut citer comme exemples Saint-Caprais d'Agen, Chamalières (Haute-Loire), Arnac, Vigeois (Corrèze), Alet et Saint-Pierre-de-Rèdes (Hérault), la cathédrale d'Angoulême, Saint-Jean-de-Côle (Dordogne), Roffiac et Saint-Saturnin (Cantal) ; dans ces derniers exemples, les absidioles sont empâtées ; à Sainte-Anastasie (Cantal) deux absidioles s'ouvrent sur l'abside.

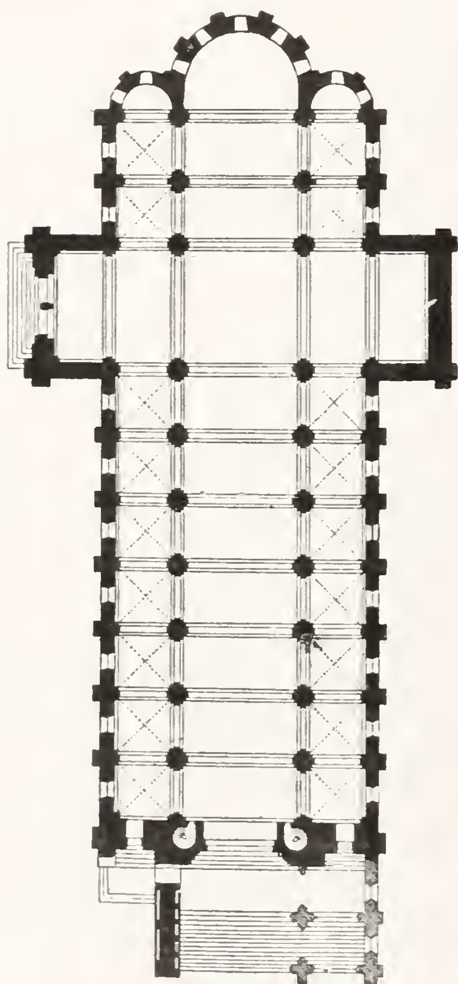


Fig. 228. — Plan de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun.

Le plan tréflé a persisté dans la région du Languedoc et du Poitou comme dans la région germanique, mais sans jamais s'y compliquer d'un déambulatoire. On en peut citer comme exemples : Saint-Martin-de-Londres (Hérault) (fig. 227), Saint-Macaire (Gironde), Saint-Maurice de Gensay (Vienne), Aubiac (Lot-et-Garonne), Montagrier (Dordogne).

Des nefs bordées de collatéraux extrêmement étroits forment, dans certaines églises du Languedoc et surtout du Limousin, un compromis entre les églises à nef unique et celles à collatéraux : Bénévent (Creuse),



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 229. — PORTE MÉRIDIONALE DE LA FAÇADE DE SAINT-LAZARE D'AVALLON.

Saint-Léonard (Haute-Vienne); les collatéraux très étroits sont, du reste, fréquents en Auvergne (Neuville, Ennezat, Herment, Saint-Dier).

Le Mâconnais se rattache à l'architecture de la région du Languedoc tout autant qu'à celle de la Bourgogne. Les églises y sont voûtées en berceau plein cintre ou brisé ; elles ont des fenêtres hautes ; les piliers ronds sont couronnés de simples impostes ; les tours centrales, souvent octogones, procèdent du type auvergnat et peuvent former lanterne ; de grandes arcatures règnent à l'extérieur comme en Auvergne ; de nombreuses plates-bandes, rattachées à des frises d'arcatures, témoignent d'une influence lombarde ou germanique. La grande église de Cluny et un petit nombre d'autres adoptent cependant l'ornementation bourguignonne, tandis que la nef de Saint-Philibert de Tournus se rattache sans partage à l'art du Mâconnais. Saint-Dalmazi, près Rodez, est une église de type absolument identique à celles du Mâconnais.



Phot Enlart.

Fig. 250. — Église de Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), XIIe s.

Tous ces entre-croisements d'influences et tous ces édifices composites sont surtout l'œuvre des moines de Cluny, qui ont possédé presque toutes les grandes églises du centre, de l'est et du midi de la France et de l'Espagne, et qui voyageaient sans cesse d'un monastère à l'autre. Telles les abeilles portent le pollen d'une fleur à une autre et font naître des variétés hybrides.

École bourguignonne. — L'école romane de Bourgogne est une des plus belles et certainement la plus hardie des écoles romanes ; si les architectes gothiques et modernes n'étaient venus les consolider, beaucoup de ses magnifiques édifices ne seraient plus que des ruines ; en effet, dans le plan comme dans l'élévation de leurs églises, les constructeurs du XIIe siècle, en Bourgogne, n'ont entendu rien sacrifier de ce qui pouvait les embellir. En y pénétrant, on trouve d'abord, en général, un porche ou un narthex ; dans les plus importants édifices, il est surmonté de deux tours carrées (Paray-le-Monial, cathédrale d'Autun, Vézelay, Saulieu), et peut être fort vaste ; à Vézelay, il a trois travées et des tribunes ; à Cluny, il avait les dimensions d'une véritable église. La nef de l'église est à la fois haute, bien voûtée et bien éclairée ; pour diminuer la poussée, on a

adopté la voûte en berceau brisé (Autun, Saulieu, Beaune, Paray-le-Monial), ou bien, pour ne charger que certains points, la voûte d'arêtes (Vézelay, Pont-Aubert, Issy-l'Évêque); dans un cas comme dans l'autre, des fenêtres assez grandes éclairent la nef, et les collatéraux relativement bas et toujours couverts de voûtes d'arêtes ne peuvent aucunement épauler la voûte centrale. Les toits étant assez élevés, les grandes églises ont un triforium; il peut se composer d'une suite continue de petites arcades (Saulieu, Châtillon-sur-Seine), ou de baies alternant avec des arcatures aveugles, comme dans les cathédrales d'Autun et de Langres, à Beaune, à



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 251. — Église de Vézelay (Yonne), nef rebâtie vers 1150, chœur gothique.

Paray-le-Monial. Les fenêtres peuvent être également encadrées d'arcatures de même dimension. Entre les arcatures et les baies du triforium, sont disposés assez souvent des pilastres entre deux puissantes moulures horizontales, dans une ordonnance dont le style et les proportions sont tout à fait antiques (Autun, Beaune, Langres, Paray-le-Monial (fig. 250); c'est, en effet, la reproduction de galeries qui surmontent les portes romaines de la ville d'Autun, dites d'Arroux et Saint-André. Les supports sont des piliers cantonnés de pilastres ou de colonnes engagées; les pilastres sont souvent couronnés, comme les colonnes, de beaux chapiteaux d'un galbe élégant et surélevé; leurs fûts peuvent être cannelés (Langres, Autun), ou sculptés (La Charité, Semur-en-Brionnais). De beaux motifs sculptés très amples : fleurs à Autun et à Beaune, rinceaux d'acanthe à Langres, méandres à Saint-Menoux (Allier), peuvent souli-

guer les moulures qui règnent au-dessus des grandes arcades : elles contournent les supports engagés, de façon à y former une ou plusieurs bagues : des lignes horizontales puissantes se poursuivent ainsi dans toute l'ordonnance intérieure. Assez souvent, une coupole octogone sur trompes existe au carré du transept que surmonte en général une tour basse rectangulaire, parfois octogone, comme à La Charité-sur-Loire et à Saint-Cydroine (Yonne).

Les grandes églises ont un déambulatoire à absidioles plus éclairé et moins étranglé que ceux de l'Auvergne et du Poitou (Tournus, La Charité, Paray-le-Monial). D'autres ont un chœur simple suivi d'une grande abside (fig. 228), comme la cathédrale d'Autun (remaniée) ; les petites et moyennes églises peuvent avoir un chevet plat, comme Saint-Martin d'Avallon et Saint-Savinien de Sens.

Les principales églises de l'école bourguignonne sont des monuments du XIIe siècle ; au XIe, les édifices tels que Saint-Vorle de Châtillon-sur-Seine ou l'église de Châtel-Censoir ne montrent pas encore les caractères qui distingueront l'art bourguignon ; elles ne diffèrent guère des églises primitives de l'Auvergne, comme Ris, Glaine-Montaigut, Saint-Étienne de Gannat, ou de celles du Languedoc, tandis que Saint-Étienne de Nevers se rattache à l'école auvergnate. Il faut citer comme exemples de l'architecture romane de Bourgogne, la grande église de Cluny, la plus grande autrefois de toute la chrétienté, mais dont on n'a plus, malheureusement, que quelques débris, les églises abbatiales de Paray-le-Monial, Vézelay, Saulieu, les églises de Beaune et de Semur-en-Brionnais, la cathédrale d'Autun et Saint-Menoux (Allier), les Aix-d'Angillon (Cher), qui montrent la pénétration de l'école dans les provinces voisines.

ÉCOLE PROVENÇALE. — L'école provençale règne sur un territoire peu étendu : Romans est son extrême limite au nord ; à l'ouest, elle ne dépasse le Rhône qu'à Saint-Gilles ; à l'est, dans les Alpes et le département du Var, le type architectural rappelle plutôt ceux du Languedoc. Les édifices caractéristiques de cette école ne datent, en général, que du XIIe siècle et plutôt de la fin. Malgré l'exactitude avec laquelle elle reproduit l'ornementation antique, elle ne procède donc pas d'une persistance des traditions gallo-romaines, mais d'une renaissance : entre l'antiquité et la fin du XIe siècle, aucun édifice authentiquement daté ne permet d'affirmer que la Provence ait échappé à la crise universelle des arts.

Bien appareillées et couvertes d'un toit de pierre posé directement sur leurs voûtes, les églises romanes provençales ont une abside simple, souvent polygonale au dehors (Saint-Ruf, Saint-Paul-Trois-Châteaux), et une nef unique (Saint-Gabriel, Saint-Restitut, cathédrales d'Avignon et Cavaillon) ou flanquée de collatéraux étroits (cathédrales de Vaison et de

Saint-Paul-Trois-Châteaux (fig. 253), Saint-Paul-du-Mausolée). La voûte centrale est un berceau brisé sur doubleaux épais, à ressauts; les voûtes latérales peuvent être comme en Auvergne en demi-berceau (Saint-Paul-du-Mausolée, Vaison, Saint-Paul-Trois-Châteaux; crypte de Montmajour), ou en berceau brisé formé de deux segments inégaux (Silvacane, Senanque, Saint-Honorat, Vaison) (fig. 252). Entre la nef et le sanctuaire des églises principales s'élève une coupole octogone sur trompes; son diamètre étant quelquefois inférieur à la largeur de l'église, la différence est rachetée par de grandes trompes latérales formant une série d'arcs en ressauts (Notre-Dame-des-Doms, le Thor, la Major de Marseille, Saint-Laurent-des-Arbres). Cette coupole peut former lanterne comme aux cathédrales d'Avignon et de Marseille, ou s'emboîter dans une tour centrale, soit carrée comme à celle d'Apt, soit octogone comme aux Aliscamps. Il existe aussi de gros clochers latéraux carrés (Aubune, Saint-Trophime d'Arles, Saint-Paul-du-Mausolée). Les murs latéraux des nefs simples ont de grands arcs de décharge intérieurs. Les nefs centrales peuvent avoir de petites fenêtres pénétrant la voûte (cathédrale de Vaison), les supports sont des piliers massifs et barlongs, faisceaux de pilastres couronnés d'une simple imposte, ou parfois surmontés de courtes colonnettes formant sur certains des pilastres un ordre supérieur où l'on cherche à conserver les proportions antiques. La tradition gréco-romaine est renouvelée avec non moins d'exactitude dans les frises (Carpentras, Nîmes, Cavaillon, portails de Saint-Gilles (fig. 254) et de Saint-Trophime), dans les colonnes corinthiennes, dans les contreforts en forme de pilastres du même ordre (Saint-Paul-Trois-

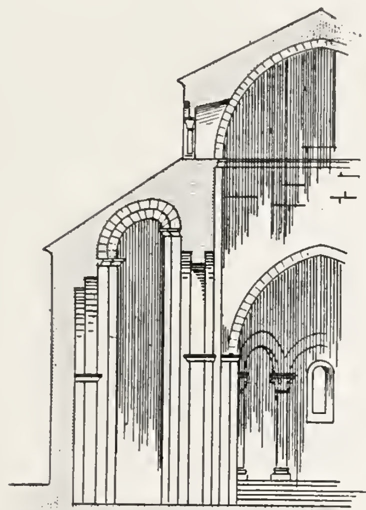


Fig. 252. — Coupe de la cathédrale de Vaison (Vaucluse), XIIe s. (D'après Dehio et Bezold.)



Phot. Enlart.

Fig. 253. — Cathédrale de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), XIIe s.

Châteaux; cloître de Saint-Trophime), dans les frontons qui surmontent les portails (Saint-Gabriel, Notre-Dame-des-Doms, le Thor).

A la fin du XIIe siècle, les entablements et entre-colonnements des portails de Saint-Gilles et de Saint-Trophime s'enrichissent d'une remarquable statuaire imitée de modèles romains et byzantins.

La Provence conserve, outre ses églises, une belle et importante série de cloîtres romans (Saint-Trophime d'Arles, Montmajour, Saint-Paul-du-Mausolée, Ganagôbie, Cavaillon, Saint-Donat). Leurs colonnettes géminées à chapiteaux souvent historiés portent des suites de petites arcades groupées en travées que séparent des pilastres destinés à consolider la construction et à épauler les doubleaux de la voûte en berceau ou en demi-berceau. Le groupe des arcades de chaque travée est fréquemment encadré à l'extérieur sous un grand arc de décharge surbaissé.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 254. — Portail de Saint-Gilles (Gard), fin du XIIe s.

L'architecture lombarde a eu quelque influence dans l'est et le sud de la France et régna sans partage en Corse. On reconnaît ses caractères dans quelques parties des églises d'Hyères (Var), de Digne (Basses-Alpes), de Puissalicon, de Saint-Pierre-de-Rèdes, de Cazaux (Hérault), d'Elne et de Saint-Martin-du-Canigou (Pyrénées-Orientales), et surtout à Saint-Martin-de-Londres (Hérault).

En Corse, on peut citer comme exemples les plus complets de style roman les deux églises à demi ruinées de Mariana; la cathédrale de Nebbio, avec sa façade à grandes arcatures dont les retombées s'amincissent, sa nef et ses collatéraux sans voûte, mais avec supports alternés; Saint-Michel de Murato, avec son porche en baldaquin soutenant un petit clocher; Carbini, avec son clocher isolé; Aregno; la chapelle de Sainte-

Christine près Cervione et San Marione près Corte, édifices de la plus grande simplicité, remarquables seulement par leurs absides jumelles en regard d'une seule nef.

On trouve les assises noires et blanches alternées de l'école lombarde aux portails des églises de Sisteron, Digne, Hyères, et dans la cathédrale d'Embrun; les lions aux socles des portails des mêmes églises et jusqu'à Briançon, à Saint-Gilles, à Aix-en-Provence. Les frises lombardes d'arcatures reliées à des plates-bandes verticales s'étendent à tout le Mâconnais, à la vallée du Rhône; on les trouve en Languedoc et jusqu'en Catalogne. Les arcs à sommiers amincis se voient dans toute la Corse, en Languedoc au portail de Saint-Pierre-de-Rèdes (Hérault), et au XIIIe siècle à Beaulieu (Corrèze).



Phot. Enlart.

Fig. 255. — Cloître de Montmajour (Bouches-du-Rhône), XIIe s.

Berceaux transversaux. Coupoles. — On a déjà dit que deux systèmes de construction que l'on peut considérer comme des écoles se sont superposés à ceux d'autres écoles. Les difficultés d'exécution et le manque de solidité des voûtes d'arêtes, la nécessité de sacrifier la légèreté et la clarté des édifices que l'on voulait voûter en berceau sans compromettre leur solidité déterminèrent les architectes à chercher divers systèmes de localisation des poussées : ils trouvèrent les berceaux transversaux, les coupoles et la voûte d'ogives. Les deux premiers systèmes eurent chacun sa sphère d'influence; le troisième, meilleur, supplanta tous les autres. Le premier consiste en une suite de berceaux perpendiculaires à l'axe du vaisseau qu'ils couvrent; ils se contre-butent et ne chargent que les doubleaux et les murs extrêmes. Ce système, déjà trouvé par les architectes sassanides et connu des Byzantins, put être imité de ceux-ci ou imaginé à nouveau en France dès le commencement du XIe siècle. On le trouve appliqué sur la nef de la grande église Saint-Philibert de Tournus, commencée en 1009, consacrée en 1019, et sur celle de Palognieu (Loire), au XIIe siècle; mais



Phot. Enlart.

Fig. 256. — Nef de l'église des Génovefains, à Châtillon-sur-Seine, XIIe s.

cette application est rare, car il était malaisé d'épauler les doubleaux de la nef chargés du poids énorme des voûtes. Sur les collatéraux, au contraire, les berceaux transversaux sont nombreux : on les trouve dans le Midi à Saint-Dalmazi (Aveyron), à Banassac (Lozère), à la cathédrale d'Orange (chapelles indépendantes); dans le Centre, à Néris (Allier), à Bourg-Lastic (Corrèze), à Renaison (Loire), à l'ancienne cathédrale de Limoges et à Bénévent (Creuse); à Saint-André-de-Sorède (Pyrénées-Orientales); et dans l'Ouest à Gourgé (Deux-Sèvres), à la Caillère (Vendée), au Ronceray d'Angers; sur le déambulatoire de l'église de Vertheuil (Gironde), sur les tribunes de Maillezais (Deux-Sèvres). Dans l'Est, ils ont été employés au narthex de Saint-Philibert de Tournus, dans l'abbatiale cistercienne de Fontenay près Montbard, à l'église des Augustins et à l'église paroissiale de Châtillon-sur-Seine, à Mont-Saint-Vincent près Châlons, à Isches (Vosges); dans le nord de la France, à Saint-Pathus (Seine-et-Marne), à Saint-Étienne-au-Mont (Pas-de-Calais), et encore, à l'époque gothique, sur les tribunes de la collégiale de Mantes.

A l'étranger, enfin, les moines français et surtout les cisterciens ont exporté ce procédé en Suisse, en Espagne, en Suède, en Pouille et en Sicile.

La voûte en coupole fut appliquée, pour les mêmes motifs, à la couverture des nefs : un vaisseau étant divisé en travées carrées par de larges doubleaux bandés entre des piles puissantes, on relie encore ces piles entre elles par quatre arches également larges et fortes; dans les angles du carré ainsi obtenu, on dispose parfois des trompes (Saint-Hilaire de Poitiers, cathédrale du Puy, Champagne dans l'Ardèche) ou des encorbellements; mais, beaucoup plus généralement, des pendentifs, c'est-à-dire des sections triangulaires de coupoles. On obtient ainsi un octogone ou un cercle reposant sur quatre points d'appui assez solides pour porter toute la charge de la coupole, qu'il est facile d'élever sur le cercle ou polygone ainsi obtenu; entre les points d'appui, on pourra laisser des arcades libres ou élever des cloisons minces et ajourées. Ce système présentait encore l'avantage d'une très grande solidité; les bâtiments pouvaient se passer de charpente. L'application fut faite à Saint-Front de Périgueux, en 1120, au lendemain d'un horrible sinistre qui avait montré tout le danger des églises couvertes en bois; et, lorsqu'au XVI[e] siècle, les huguenots voulurent détruire la même église, ils reculèrent devant la dépense et se contentèrent d'allumer autour un incendie qui ne fit que noircir les robustes maçonneries. Cette école d'architecture religieuse, que l'on pourrait appeler romano-byzantine, s'est créée en France sous l'influence de l'architecture d'Orient, soit par l'intermédiaire de l'Italie du Nord-Est, soit, beaucoup plus probablement, par imitation directe des programmes byzantins par des artistes français qui avaient vu l'Orient. L'introduction du système en France se place, du reste, à

l'époque où les Croisés venaient de s'établir en Orient et où tout concourait, pèlerinages, expéditions militaires, relations commerciales, à mener un grand nombre de Français de toute condition dans les pays où les Byzantins avaient construit de belles églises à coupoles. L'île de Chypre, notamment, où marchands, pèlerins et croisés faisaient escale, montre encore, près des ports de Famagouste, de Larnaca et de Paphos, des églises tout à fait analogues à celles du Périgord, et bien des pèlerins latins les ont certainement visitées : près de Famagouste, c'est le tombeau de saint Barnabé, à Larnaca Saint-Lazare, près Paphos l'église de Hiéroskypos, et près de Nicosie celle de Peristerona.



Phot. Enlart.

Fig. 257. — Cathédrale d'Angoulême, commencée en 1105, consacrée en 1128.

D'autre part, une inspiration venue par l'intermédiaire de l'Italie du Nord-Est ne serait pas impossible : on sait combien nombreux furent en France les marchands lombards, et Cahors, par exemple, qui possède une des plus vieilles églises à coupoles de France, entretenait des rapports commerciaux fréquents avec l'Italie du Nord, mais rien ne rend nécessaire l'hypothèse de cet intermédiaire.

C'est vers l'extrême fin du XIe siècle ou plutôt au début du XIIe que la mode des églises entièrement couvertes de coupoles apparut dans le sud-ouest de la France : les premiers monuments de ce style sont probablement Saint-Jean-de-Côle, Saint-Étienne de Périgueux et la cathédrale de Cahors.

Les plus beaux et les plus célèbres sont la cathédrale d'Angoulême, consacrée en 1128, et Saint-Front de Périgueux, rebâtie après l'incendie de 1120. On peut citer aussi les églises de Souillac, Solignac, Thiron.

Ce système de voûtes présentait tant d'avantages, qu'aussitôt essayé dans le sud-ouest de la France, il y eut un rapide succès, sans toutefois se substituer jamais d'une façon complète aux pratiques antérieurement établies dans la région. On continua d'y bâtir suivant les méthodes antérieurement adoptées, surtout les petits monuments, car le système de couvertures en coupoles coûtait cher à établir.

Naturellement, l'adoption de ce procédé si pratique et d'un aspect si monumental ne se limita pas à une province : on l'adopta jusqu'à Saint-Émilion d'une part, de l'autre jusqu'à Fontevrault (Maine-et-Loire) et à

Orsan (Cher, église détruite). On le modifia dans Saint-Hilaire de Poitiers, à la cathédrale du Puy et à l'église de Champagne (Ardèche), édifices couverts de voûtes d'arêtes sur les collatéraux et portant sur la nef centrale des coupoles octogones sur trompes, analogues à celles dont on couvrait, dans les mêmes régions, le carré du transept des églises ordinaires. L'emploi du même procédé au Puy et à Saint-Hilaire s'explique par les relations des églises, car les reliques de Saint-Hilaire, portées au Puy lors des invasions normandes, furent ramenées à Poitiers vers la fin du XIe siècle, et c'est un peu avant 1150 qu'eut lieu la restauration dans laquelle on rétrécit la nef centrale par l'adjonction de bas côtés étroits pour la couvrir de coupoles. A Notre-Dame du Puy, ce travail date également du XIIe siècle : l'ordonnance y est plus élégante et plus originale, car les trompes forment des demi-calottes soutenues sur d'élégantes colonnettes, et les larges doubleaux qui séparent les travées portent un pan de mur percé de petites arcades. La cathédrale du Puy est un des monuments les plus beaux et les plus originaux de France.

Les dispositions les plus bizarres sont celles de Champagne (Ardèche) et de Saint-Ours de Loches. L'église de Champagne a une parenté évidente avec Notre-Dame du Puy, et le voisinage suffit à l'expliquer. Des coupoles sur trompes sont ovales sur deux travées de la nef centrale; des arcs doubleaux bandés alternativement à deux hauteurs différentes portent ces coupoles ou les divisent en les soutenant par le milieu.

Sur la nef unique de Saint-Ours de Loches, on imagina, sous l'administration d'un prieur mort en 1168, de remplacer les coupoles par de hautes pyramides octogones en pierre semblables à celles dont on couronnait les tours des églises.

Les mêmes raisons qui avaient fait adopter avec tant d'enthousiasme la voûte en coupoles devaient la faire abandonner du jour au lendemain lorsqu'on eut découvert le procédé de la voûte d'ogives, plus légère, plus économique, plus facile à construire et infiniment plus commode sans être d'un aspect moins monumental. A Thiviers, à Saint-Avit-Senieur, des églises préparées pour des coupoles reçurent des voûtes d'ogives; de même à Saint-Émilion, sur la dernière travée qui restait seule à couvrir.

Il y eut aussi, dans la transition du style roman au style gothique, quelques architectes de la région du Sud-Ouest qui essayèrent d'associer les deux systèmes : ogives et coupole. Nous verrons que ces essais restèrent infructueux : c'était, en effet, associer deux systèmes entre lesquels il n'existe aucun lien et dont l'un doit logiquement exclure l'autre.

La France renferme un certain nombre d'églises circulaires procédant, non comme celles d'Italie et d'Orient du simple emploi de la voûte en coupole, non comme celles d'Allemagne de l'imitation de la chapelle

palatine d'Aix, mais plutôt de l'imitation, dans une idée pieuse, du Saint-Sépulcre de Jérusalem (c'est cette idée qui déjà, au VIe siècle, avait déterminé la forme en tourelle des vases destinés au Saint-Sacrement). De 995 à 1015, l'église de Saint-Bénigne de Dijon reçut à sa partie orientale une grande rotonde à trois collatéraux concentriques avec des tribunes et une crypte qui subsiste seule aujourd'hui. L'abbatiale de Charroux en Poitou avait une rotonde semblable dont il reste la partie centrale ruinée. Sainte-Croix de Quimperlé est une église circulaire à tour centrale portée sur quatre piliers; trois absidioles et un porche donnent à l'ensemble un plan en croix grecque. L'église de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre), fondée en 1042, construite sans doute au XIIe siècle, possède un simple rang de collatéraux à tribunes et se rapproche davantage de la forme de son modèle. Les églises des Templiers à Laon, à Metz, à Paris (détruite), ont reçu la forme de rotonde à l'imitation de l'église du Temple de Jérusalem; la chapelle funéraire dite l'Octogone de Montmorillon a appartenu aux Hospitaliers; celle de Sainte-Claire au Puy (seconde moitié du XIIe siècle) est un élégant octogone; les chapelles funéraires du Chambon (Puy-de-Dôme) et de Sarlat; la chapelle de Saint-Michel d'Entraigues près Angoulême, bâtie en 1137, est un octogone entouré d'absides; une rotonde romane du XIIe siècle existe à Grasse; une autre plus importante a été récemment démolie à Bagnères-de-Luchon; les églises de Saint-Bonnet (Corrèze), de Rieux-Minervois (Aude) et de Lanleff (Côtes-du-Nord) sont des rotondes à collatéral; la chartreuse du Liget (Indre-et-Loire) a une chapelle bâtie, en 1176, en forme de rotonde.

III

ARCHITECTURE CIVILE ET DOMESTIQUE

L'architecture civile et domestique de la période romane est, quoi qu'on en ait dit, profondément distincte de l'architecture religieuse; le bon sens des artistes les a amenés à donner les formes les mieux appropriées, et, partant, des formes nettement différentes, aux églises, monastères, châteaux, édifices publics et maisons privées; un coup d'œil rapide sur ces divers genres de constructions nous permettra de le constater.

ÉDIFICES PUBLICS. — Les grandes traditions de l'édilité romaine n'ont point péri au moyen âge : ainsi le travail gigantesque de la *levée de la Loire*, commencé sous Louis le Pieux, fut mené à bien vers 1170. Les

routes, les aqueducs et les ponts étaient entretenus ou créés; l'érection de ponts était considérée comme une œuvre trop utile aux hommes pour n'être pas méritoire aux yeux de Dieu : c'est ce que dit en propres termes une charte du comte Eudes ordonnant la construction du pont de Tours, entre 1031 et 1037. Ce grand pont avait 27 arches. Diverses associations religieuses se fondèrent, du reste, pour l'érection et l'entretien des ponts et des routes; c'est par l'une d'elles que fut élevé, vers le milieu du XIIe siècle, le pont de Maupas sur la Durance, qui fit changer le nom du lieu pour celui de Bonpas, et le plus célèbre des ponts romans fut construit dans Avignon, de 1177 à 1185, grâce à l'initiative de saint Bénezet qui quêta les fonds nécessaires à cette vaste entreprise, l'une des plus considérables que des ingénieurs aient jamais réalisées. En 1150, l'évêque Hervé, à Lyon; en 1181, l'archevêque Hugues de Toucy, à Pont-sur-Yonne, firent exécuter de grands et beaux ponts. De même en Italie, dès le XIe siècle, les Frères de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, à San Miniato; en Espagne, saint Jean l'Ermite à la fin du XIIe siècle, construisaient des ponts par charité pour les pèlerins et autres voyageurs.

Le peu qui nous reste de ces ponts romans est très remarquable : ils sont assez étroits, cinq mètres paraissaient une largeur raisonnable; les culées ont des éperons en amont pour mieux fendre le courant et ne pas accrocher les objets qu'il entraîne, surtout les glaçons; quant au mode de construction, il est inspiré de pratiques romaines : le pont roman d'Airvault (Deux-Sèvres) a, pour arches, plusieurs arcs parallèles entre lesquels est posé un dallage formant le tablier; le pont d'Avignon imite le pont romain bâti par Julien. Ses arches sont tracées en ellipse, et au-dessus des piles sont ménagées des baies qui allègent la maçonnerie, étrésillonnent les arches et livrent passage au courant en temps d'inondation, diminuant ainsi de beaucoup la fatigue de la construction. Sur l'une des culées du pont se voit une chapelle; c'était l'usage, et le plus souvent elle était dédiée à saint Nicolas, patron des voyageurs.

Près des ponts, les Frères établissaient des hospices pour les pèlerins. Les hospices et les hôpitaux étaient nombreux à l'époque romane, mais il n'en reste pas assez de vestiges pour qu'on puisse les étudier ici. C'étaient sans doute, comme ceux que nous a laissés l'époque gothique, de grands bâtiments plus ou moins isolés, affectant la forme d'un rectangle très allongé et ne renfermant, à chaque étage, qu'une seule grande salle bien aérée.

Les maisons de bains ou étuves ne nous ont laissé également aucun vestige qui prête à l'étude. Les étuves étaient nombreuses au XIe et au XIIe siècle, car les traditions d'hygiène et de propreté léguées par les Romains ne se perdirent qu'à la Renaissance. Les relations avec l'Orient, qui les conserve encore, ne purent qu'entretenir ces bonnes habitudes.

Nous savons que les étuves de l'abbaye de Cluny, au XIe siècle, comprenaient douze cellules voûtées.

Les fontaines publiques durent être nombreuses dès l'époque romane. Il en reste des vestiges en plus d'un endroit : le type ordinaire paraît avoir été un bassin circulaire au centre duquel une courte colonne servait à la fois de piédestal à un motif de statuaire et de conduite à l'eau qui, amenée par un aqueduc souterrain, se déversait par des gargouilles. Provins, Lagny, Obazine et Beaulieu en Limousin conservent des débris de fontaines romanes; une magnifique fontaine du XIe siècle surmontée d'un grand cerf en bronze émaillé s'élevait devant l'archevêché de Reims; à Limoges la *fontaine du Chevalet* (XIIe s.) était surmontée d'une statue équestre de Constantin. Le lion colossal en bronze qui surmonte une colonne de pierre sur la grande place de Brunswick et les gargouilles de bronze de l'ancienne fontaine de Provins témoignent du grand style que devaient avoir ces œuvres monumentales.

Les communes naissantes affirmèrent dès le XIIe siècle leur puissance par de beaux édifices publics; nous avons encore des vestiges de beffrois et deux hôtels de ville du XIIe siècle, mais un seul de ces monuments peut être pris comme objet d'étude, les autres étant d'anciens bâtiments cédés à la commune par le seigneur; les beffrois de Boulogne et d'Amiens sont des donjons abandonnés aux bourgeois par les comtes; le bel hôtel de ville roman de Saint-Antonin est un palais seigneurial acheté par la commune. L'hôtel de ville de La Réole, au contraire, a été élevé comme maison commune dans la seconde moitié du XIIe siècle. Ce palais municipal offre une disposition qui restera usitée jusqu'à la fin du moyen âge : à l'étage supérieur une grande salle de réunion et peut-être de petits cabinets pour les délibérations privées, les archives et le logement d'un gardien; au rez-de-chaussée, largement ouvert sur la place publique par des arcades, une halle pour le marché.

Monastères. — Les demeures du moyen âge se divisent en trois grandes catégories très distinctes : monastères, maisons bourgeoises ou palais, et châteaux. Les monastères d'Occident offrent tous à peu près la même disposition depuis le IXe siècle au moins : le plan de Saint-Gall ressemble à celui de toutes les abbayes romanes. Les moines furent en toutes choses les conservateurs de la tradition classique et ils ont gardé le plan de la maison grecque et romaine, dont les appartements se déploient autour d'un *atrium*. L'*atrium* est devenu le cloître et subit une modification semblable à celles du reste de l'architecture : les arcades y prennent la place des architraves, le pilier s'y substitue plus ou moins à la colonne; pour consolider la galerie et la mieux abriter des intempéries, on subdivise les arcades en petits arcs de refend portés sur des colon-

nettes souvent jumelles ou simples et géminées en alternance (Moissac, Saint-Lizier). Ces colonnettes reposent sur un mur bas qui forme clôture. A partir du XIIe siècle, les cloîtres furent souvent voûtés.

Sur toute la face nord, ou parfois sud, du cloître, s'étend l'église; le réfectoire s'élève à l'opposé; on y remarque une chaire ou tribune pour le lecteur, parfois un petit clocher, et, devant la porte qui le réunit au cloître, se dresse une fontaine couverte plus ou moins monumentale, munie de nombreuses petites gargouilles pour les ablutions qui précèdent et suivent les repas. A l'ouest du cloître, on trouve les celliers et les granges, proches de l'extérieur et surmontés du logis des convers ou moines serviteurs, qui communique avec la nef de l'église d'une part, et de l'autre avec la porte d'entrée et la cuisine logée entre les celliers et le réfectoire. A l'est du cloître, le dortoir des moines occupe l'étage supérieur du bâtiment et communique avec le chœur de l'église; contre l'église, le trésor forme deux salles superposées, celle du haut, contiguë au dortoir, est surveillée la nuit; à l'extrémité opposée est le logement de l'abbé qui traverse et surveille le dortoir en se rendant au chœur. Sous le logis abbatial s'étendent le chauffoir, ou salle de travail intérieur, et la bibliothèque; enfin, au centre du rez-de-chaussée de l'aile orientale, on trouve le chapitre ou salle capitulaire, lieu des réunions solennelles de la communauté. Cette salle est presque toujours voûtée et ouverte sur le cloître par un beau portail accosté de riches fenêtres : autour de ses murs règne un banc; au centre de la paroi orientale, en face de la porte d'entrée, se dresse le trône de l'abbé. Autour de ces bâtiments s'étend un enclos dont la porte traverse le rez-de-chaussée du logis du portier; près de cette porte est le logis des hôtes; et à l'écart, à une extrémité de l'enclos, se dresse l'infirmerie, soigneusement isolée par crainte des contagions ; dans le reste de l'enclos, les granges, étables, usines et autres constructions accessoires, les jardins, le vivier, le colombier, etc., sont disposés aux lieux les plus convenables, sans préoccupation de vaine symétrie.

Maisons privées. — La maison laïque contraste par sa simplicité avec ces savantes complications. Tout ce qu'elle a conservé de la maison romaine, c'est parfois une cour intérieure avec un ou deux étages de portiques desservant les appartements. La plupart des maisons, même seigneuriales, se composent d'une cave, de deux grandes pièces, de quelques cabinets et d'un galetas : le rez-de-chaussée, quelquefois voûté, a des usages variés; dans la maison d'un commerçant, c'est la boutique qui s'ouvre largement sur la rue, de même que la halle, boutique commune s'ouvrant au rez-de-chaussée de la maison commune; au-dessus s'étend une grande salle à tout faire, on y reçoit, on y fait la cuisine,

on y mange, on y dort; les serviteurs vont dormir dans le galetas supérieur; quelquefois diverses petites pièces communiquent avec la salle et servent de chambres à coucher ou *privés* et de garde-robes; dans les palais, on trouve une cuisine et un oratoire en communication avec cette même grande pièce; enfin, les maisons nobles se distinguent par une tour, comme la maison des Trinitaires à Metz, la maison du comte Archambaud à Saint-Antonin; et les maisons communes ont leur tour, qui est le beffroi, parce que les bourgeois ont, comme collectivité, les privilèges que les hommes nobles possèdent en tant qu'individus.

CHATEAUX. — Le château roman se compose essentiellement d'une grosse tour appelée *donjon*, tangente à une petite enceinte appelée *chemise*, et dans laquelle s'abritent divers bâtiments plus ou moins légèrement construits. Le château s'élève au sommet d'un escarpement ou au centre d'un marécage qui en rend l'accès difficile; souvent, des canalisations et des écluses maintiennent une barrière liquide autour de la forteresse; souvent aussi, l'escarpement isolé est obtenu au moyen d'un fossé qui coupe l'extrémité d'un promontoire de collines, ou bien, en terrain plat, par une *motte*, ou amoncellement artificiel et régulier de terres au sommet duquel on plante le donjon, comme au château de Gisors.



Phot. Enlart

FIG. 258. — Donjon roman de Beaugency (Loiret). La partie supérieure a été remaniée à l'époque gothique.

Le donjon est l'habitation du seigneur : comme toute maison, il comprend un rez-de-chaussée, souvent voûté, à usage de magasin pour les vivres et les munitions, une grande salle voûtée aussi quelquefois, dans laquelle vit la famille du seigneur; une salle haute enfin pour ses serviteurs, et une plate-forme à parapets crénelés. Par mesure de défense, le rez-de-chaussée ne communique pas avec l'extérieur: on entre par le premier étage au moyen d'un plan incliné de bois qui se démonte en cas de siège. En temps de guerre aussi, des *hourds*, galeries couvertes en encorbellement, toutes en bois, s'adaptent au sommet des murs du donjon et de sa chemise : elles permettent de surveiller et de protéger contre la sape le pied de ces ouvrages.

A l'époque carolingienne et parfois encore jusqu'à la fin du XI[e] siècle, comme le montre la tapisserie de Bayeux, les donjons étaient eux-mêmes construits en bois; en 995, Foulques Nerra bâtit en maçonnerie le donjon de Loches, le plus ancien qui subsiste; les donjons du XI[e] et du

XIIe siècle conservent presque tous la forme rectangulaire, qui s'était imposée aux œuvres de charpenterie, mais qui présentait de graves inconvénients au point de vue de la défense; elle fut peu à peu abandonnée au cours du XIIe siècle pour divers tracés plus savants dont le meilleur et le plus simple, le tracé circulaire, devait prévaloir au XIIIe siècle.

Comme exemples de donjons carrés ou en rectangle barlong généralement renforcés de contreforts larges et plats et parfois accostés d'une tourelle d'escalier carrée, on peut citer Falaise (Calvados), Arques (Seine-Inférieure), Beaugency (Loiret), Broue (Charente-Inférieure), Salon (Corrèze), La Roche-Crozet (Creuse), Crest (Drôme), Domfront (Orne), Montbazon (Indre-et-Loire), Sainte-Suzanne (Mayenne), Moret (Seine-et-Marne); d'autres plus récents se voient à Ath (Belgique, 1150), Chambois (Orne), Chauvigny (Vienne), Conflans (Seine-et-Oise), Saint-Émilion (Gironde), Loches (Indre-et-Loire), Montbrun (Haute-Loire, vers 1180), Moncontour (Deux-Sèvres), Grez-sur-Loing (Seine-et-Marne), Montélimar (Drôme), etc.

Pour obtenir un meilleur flanquement, la forme polygonale fut appliquée dès 1097 au donjon hexagone de Gisors (Eure) bâti sur les plans de Robert de Bellême, si toutefois la tour qui nous reste n'a pas été rebâtie; le donjon détruit de Carentan (Manche, XIIe siècle) et le donjon plus récent de Châtillon-sur-Loing (Loiret), sont polygonaux; le donjon de Saint-Sauveur (Yonne) est elliptique. Le plan circulaire fut adopté dès le XIIe siècle à Châteaudun et à Laval, tandis que les donjons du Château-Gaillard des Andelys, de la Roche-Guyon et d'Issoudun étaient pourvus d'une saillie pleine en angle aigu destinée à les renforcer et à supprimer un angle mort du côté où l'attaque était prévue.

Vers le milieu du XIIe siècle, le donjon d'Étampes, dit la *Tour Guinette*, reçut la forme d'un groupe de quatre tours rondes accolées; le donjon de Houdan, bâti entre 1105 et 1137, est cylindrique cantonné de quatre tourelles rondes; quatre tourelles rondes cantonnent également à Provins un donjon octogone, et ailleurs divers donjons rectangulaires du milieu ou de la seconde moitié du XIIe siècle : Niort, Chauvigny, Pouzauges, Tiffauges, Châtellier-Châteaumur. Quelques châteaux ont deux donjons, comme ceux de Niort, du Blanc et de Vernod (Dordogne).

Enfin, au XIIe siècle on commence à reconnaître la nécessité de flanquer de tourelles les chemises des donjons (La Roche-Guyon, Conches, Gand). Le plus remarquable exemple est la chemise du Château-Gaillard, où la courtine disparaît, les tours demi-cylindriques étant tangentes entre elles; il en était presque de même à Conches. Un nouveau perfectionnement de la défense fut la substitution d'ouvrages en pierre appelés mâchicoulis aux hourds en bois; il s'accomplit vers le milieu du XIIe siècle et resta près de deux siècles avant d'être universellement adopté. Les



Phot. Enlart.

Fig. 259. — Fenêtres de la grande salle haute du palais de Burlats (Tarn), XIIe s.

mâchicoulis romans se composent de parapets portés en avant de la muraille, sur des arcs bandés entre des contreforts ou des tourelles; les premiers exemples sont, vers 1160, à l'église de Royat, au bâtiment dit des Mâchicoulis au Puy et au château de Niort; en 1145, au Château-Gaillard des Andelys. Cette forme restera usitée dans le Midi jusqu'à la fin du moyen âge; mais l'époque gothique préférera le type qui, dès le XIIe siècle aussi, fut adopté dans les châteaux français de Syrie, au Krak des Chevaliers et à Karak. Il consiste en un parapet porté sur des linteaux et sur des corbeaux ou consoles.

Les donjons romans se défendaient surtout par la masse épaisse de leurs murailles, dans lesquelles serpentent des escaliers et des couloirs; certains de ces couloirs sont des impasses destinées à dérouter l'assaillant qui serait entré dans la place.

Dès le XIIe siècle, les seigneurs eurent dans les enceintes de leurs châteaux d'autres appartements que les salles exiguës, sombres et tristes du donjon; à Castelnau-de-Bretenoux (Lot), à Burlats (Tarn), subsistent de véritables salles de palais largement éclairées de belles fenêtres. De grandes fenêtres d'une riche architecture s'ouvrent même dans la partie supérieure de quelques donjons, au-dessus de la portée des traits, ou plutôt elles sont destinées à être protégées en temps de guerre par un hourdage. Il faut citer celles des donjons de Montélimar (Drôme) et de Chambois (Orne); ce dernier peut ne dater que du XIIIe siècle.

A toutes ces demeures, maisons, monastères ou châteaux s'applique une ordonnance architecturale en harmonie avec celle des églises, quoique nettement distincte. L'idéal poursuivi est le même : obtenir le plus d'air et de lumière possible, sauf dans les régions trop ensoleillées; on travaille donc de même à réduire les surfaces pleines au profit des baies, et comme les grandes salles hautes qui constituent la partie élégante de

l'appartement ne sont pas voûtées, il a été plus facile à l'architecture civile d'atteindre ce but. Dans un certain nombre d'habitations, la maison des Trinitaires à Metz, l'hôtel de Saint-Antonin, quelques maisons de Cluny, etc., toute la façade du premier étage est dépourvue de pleins : la paroi supérieure repose sur des linteaux posés bout à bout et sur un quillage de colonnettes et de pilastres correspondant aux interstices de ces linteaux. Ailleurs, comme à l'évêché d'Auxerre et souvent en Allemagne, on a remplacé les linteaux par de petits arcs ; ailleurs enfin il existe des fenêtres géminées. Elles peuvent avoir un linteau droit surmonté de tympans sculptés, comme dans la belle maison romane de Saint-Gilles et dans les fenêtres transportées à la sacristie de la cathédrale de Nevers; le linteau est la forme la plus logique dans une pièce non voûtée puisqu'il suit la ligne des planchers. Il existe cependant souvent aussi des baies géminées encadrées d'un arc de décharge avec un tympan, soit plein comme au palais de Burlats (fig. 259) et à la maison de l'Éléphant à Montferrand : soit ajouré, comme aux greniers Saint-Jean à Angers et à l'abbaye de Vendôme, mais les fenêtres sont tout à fait analogues à certaines baies de cloîtres, de clochers et de triforiums.

Les cheminées sont un autre motif intéressant créé par l'architecture civile romane, et dont la donnée s'est transformée graduellement depuis elle jusqu'à nos jours : le *manteau* ou la *hotte* de la cheminée a la forme très logique d'un entonnoir de pierre arrondi, dont le bord inférieur est orné de quelques sculptures et soulagé par des colonnettes ou des pilastres encadrant l'âtre. Le conduit de la fumée affecte la forme cylindrique et se termine par un élégant lanternon coiffé d'un cône de pierre à fleuron terminal (bâtiment du chapitre au Puy, Castelnau-de-Bretenoux, léproserie de Périgueux, maison à Brantôme).

Le développement le plus curieux et le plus original de ce programme de la cheminée se voyait dans les grandes cuisines des abbayes et des palais, pièces souvent isolées et circulaires, entourées d'une ceinture de cheminées et couvertes d'une pyramide creuse en pierre que termine un lanternon formant un appel d'air. Plusieurs de ces cuisines ont été gravées dans les planches du *Monasticon Gallicanum* ; une seule assez bien conservée, du XII[e] siècle, subsiste à l'abbaye de Fontevrault. Elle s'éclairait fort bizarrement par des fenêtres ouvertes dans les absidioles qui forment l'âtre des cheminées.

Les escaliers ont parfois reçu une forme très monumentale, comme l'escalier droit couvert du cloître de Cantorbery.

IV

ALLEMAGNE

Caractères généraux de l'école germanique. — L'école germanique, égale en mérite aux écoles romanes de France, a produit beaucoup plus qu'aucune d'elles; en effet, plus précoce puisqu'elle est la continuation directe de l'art carolingien, l'école germanique a duré un siècle de plus que les styles romans français, et en outre son territoire est beaucoup plus étendu qu'aucun autre; il comprend la Suède, les îles de la Baltique, le Danemark, et toutes les contrées germaniques de la Baltique à l'Adriatique et de l'empire Byzantin à la mer du Nord et à la France, où l'influence germanique pénètre encore en descendant la vallée du Rhône et en remontant celles de la Moselle, de la Meuse, de l'Escaut. Mais là ne se borne pas le domaine de cette puissante école, car, au nord, c'est un art germanique, si art il y a, que les navigateurs scandinaves ont porté sur les côtes septentrionales du Nouveau Monde; au midi, l'unité du Saint-Empire germanique s'affirme par l'identité de l'art roman allemand et de l'art roman italien dit *école lombarde*, qui règne sur toute l'Italie, sur la Corse, et exerce son influence à travers la Provence et le Languedoc jusqu'en Catalogne. Tel est, à l'époque romane, le rayonnement immense des deux foyers de l'art carolingien de la vallée du Rhin et de l'Italie du Nord, qui ont développé leurs traditions, sans en modifier l'esprit, par le travail personnel de leurs artistes en même temps que par un contact incessant avec la civilisation byzantine.

Cet art intermédiaire entre l'architecture byzantine et nos architectures romanes a quelque chose de l'immobilité de la première; il offre aussi, d'un bout à l'autre de son immense domaine, une uniformité relative très remarquable; ces tendances contrastent absolument avec les variétés si diverses de nos écoles françaises et la mobilité que leur impriment les recherches incessantes de nos artistes.

Cette uniformité n'est d'ailleurs que très relative; il est impossible qu'en quatre siècles tant de contrées différentes sous le rapport du climat, des matériaux et des mœurs, n'aient pas éprouvé dans leur art des variations assez sensibles, et je commencerai par les signaler, avant de présenter le tableau de l'ensemble auquel elles apportent des nuances.

En Allemagne, comme ailleurs, on ne construisit guère de voûtes entre les rares et laborieux essais du règne de Charlemagne et la fin du XIe siècle, époque où les architectes d'Occident ressaisirent véritablement toutes les ressources de leur art. C'est dans la vallée du Rhin, où la civi-

lisation carolingienne avait continué de vivre, que l'on réalisa d'abord l'union de la voûte et du plan basilical et que l'on imita l'antiquité dans la sculpture et dans l'opposition de matériaux de diverses couleurs. La Bavière et la Souabe suivirent d'assez près les provinces rhénanes; les autres régions germaniques ne voûtèrent leurs monuments qu'à la fin du XIIe siècle. C'est au XIIe siècle seulement que les provinces du Nord furent acquises au christianisme; et dans cette région, pauvre en bons matériaux, il éleva des édifices qui empruntent un caractère spécial et un aspect particulièrement sévère à l'emploi combiné de la brique et du granit dur, seuls matériaux du pays. C'est de l'Allemagne du Nord que s'inspirent les pays scandinaves qui se rattachent à l'école germanique.

L'architecture de la Saxe présente une physionomie moins austère et aussi accusée : l'alternance de supports de deux types, les tribunes, les chevets rectangulaires, les transepts saillants y sont plus fréquents que dans d'autres provinces. La Westphalie se distingue, au contraire, par la pauvreté de son architecture, la rareté des ornements et le moindre nombre de tours. Dans l'Allemagne du Sud et l'Autriche, un grand nombre d'églises sont dépourvues de transept.

En Italie enfin, nous verrons non seulement le mélange de beaucoup d'influences françaises ou byzantines, mais certains caractères qui restent particuliers à l'école lombarde, malgré sa grande ressemblance avec l'art germanique : ce sont surtout d'ailleurs faiblesses de construction (absence de voûtes, arcs à sommiers amincis), ou de composition (fausses façades, clochers détachés, etc.), ou de décoration (abus des alignements d'arcatures et des marqueteries monotones, etc.). Quant à la date terminale de l'évolution romane, selon le plus ou moins de civilisation, d'initiative ou de relations extérieures des nombreuses provinces de l'école germanique, elle varia entre la fin du XIIe et celle du XIIIe siècle.

Continuation et développement des traditions carolingiennes. — L'art carolingien avait légué des modèles variés : la basilique latine, les types voûtés et ramassés d'origine byzantine; l'église tréflée de Germigny et la rotonde d'Aix. L'art roman germanique développa chacun de ces types et en fit d'heureuses combinaisons.

Le plan basilical apparaît déjà très développé vers 840 dans l'église d'Hersfeld, avec une travée de chœur en prolongement de l'abside, un transept largement saillant et pourvu d'absidioles; à Saint-Gall, on trouve vers la même époque deux absides à l'est et à l'ouest : c'est une disposition d'origine byzantine qui déjà, au VIe siècle, avait pénétré en Gaule (cathédrale de Clermont), comme la tour-lanterne dont l'école germanique perpétua également l'usage.

Au XIe siècle, le plan à deux absides opposées se rencontre à Saint-

Michel d'Hildesheim, à Reichenau; un peu plus tard à Drübeck, Gernrode, Huysebrg, Ratisbonne, Saint-Godard d'Hildesheim, Saint-Jacques de Bamberg, la cathédrale de Worms; ce plan a pénétré en France dans les cathédrales de Verdun, Besançon, Nevers, ainsi qu'à Saint-Michel-de-l'Aiguille au Puy, la crypte du Bourget, l'église de la Garde-Adhémar (Drôme), La Marche (Nièvre).

Assez fréquemment, l'un des deux sanctuaires opposés n'est pas une abside, mais un chevet rectangulaire, comme à Munster en Westphalie, Saint-Emmeran de Ratisbonne, Königslutter; ou bien les deux chevets sont rectangulaires comme à Stein sur le Rhin et à la cathédrale de Paderborn. Un second transept peut exister devant le sanctuaire de l'ouest (Saint-Michel d'Hildesheim, Münster en Westphalie, Laach, Reichenau, Gernrode, cathédrales de Paderborn et de Worms).

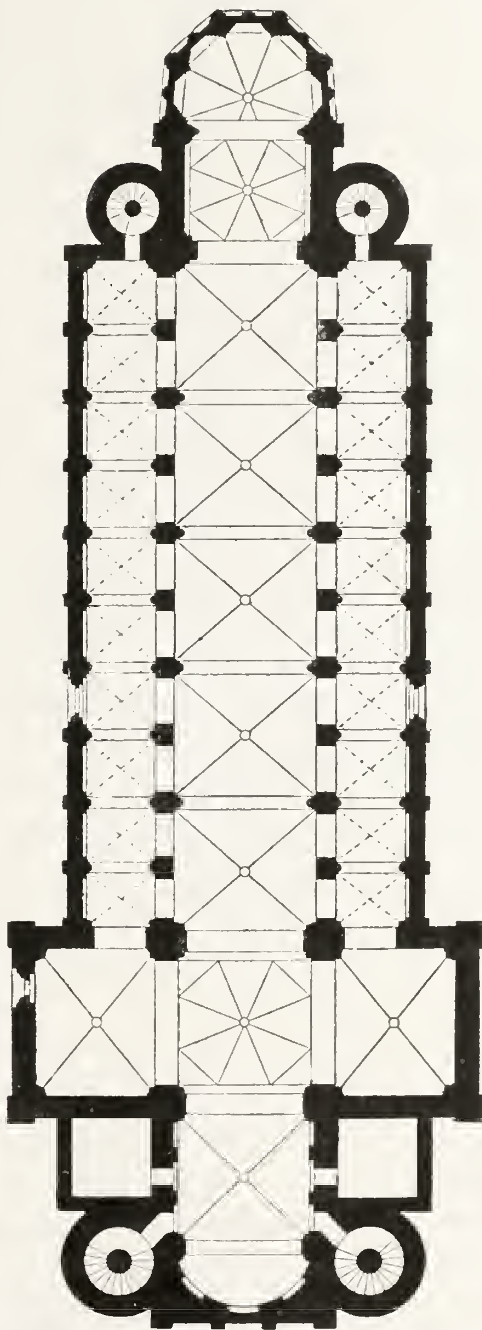


Fig. 240. — Plan de la cathédrale de Worms. (D'après Dehio et Bezold.)

Le plan tréflé, essayé sur une petite échelle à l'époque précédente (Germigny-les-Prés, Saint-Satyre de Milan) prend une ampleur nouvelle dans l'école germanique, dès le XIe siècle, à Sainte-Marie du Capitole de Cologne, où les trois absides sont entourées de déambulatoires et où l'architecte s'est inspiré du plan de l'édifice romain qui s'élevait sur le même emplacement. Des grands édifices romains de ce plan se voient encore à Trèves et en Italie, à la Villa d'Adrien près Tivoli, à Rome, dans la basilique de Constantin; les architectes chrétiens d'Orient s'en étaient déjà inspirés mais sans lui donner un pareil développement : la basilique de Bethléem n'a pas de déambu-

latoire. Les exèdres ajourés d'arcades de l'architecture byzantine (Sainte-Sophie, Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople, Saint-Vital de Ravenne) ont pu toutefois mettre les architectes germaniques sur la voie de ce plan qui, aux xiie et xiiie siècles, fera école non seulement en Allemagne (Saint-Quirin de Neuss) et en Italie (cathédrale de Sienne), mais plus encore dans la région du nord de la France (cathédrales de Tournai, Noyon, Soissons, Cambrai, Saint-Lucien de Beauvais, Valenciennes, Châalis); cependant toujours en Italie et la plupart du temps en Allemagne, on se contentera du plan tréflé sans déambulatoire, même pour les grandes églises comme celles des Saints-Apôtres et Saint-Martin-le-Grand à Cologne, et la cathédrale de Bonn.

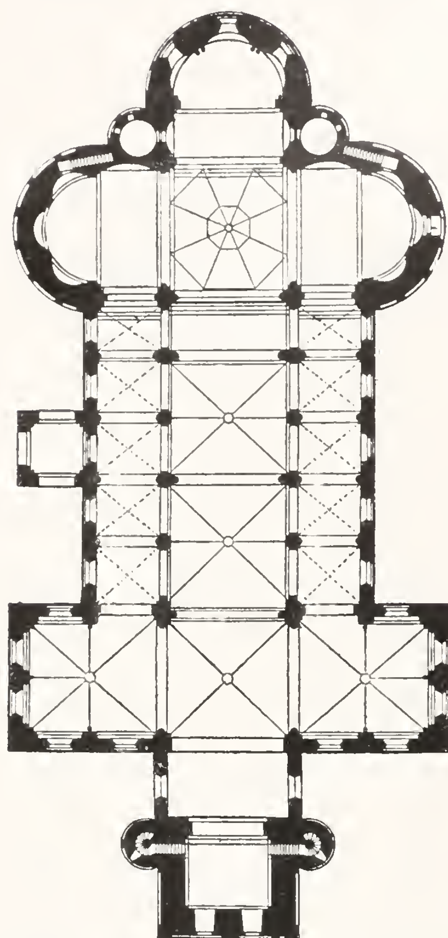


Fig. 241. — Plan de l'église des Saints-Apôtres, à Cologne. (D'après Dehio et Bezold.)

La troisième variété de plan carolingien, la rotonde, persista dans l'école germanique plus que dans aucune autre région. C'est sous l'influence de l'église de Charlemagne à Aix — et non, comme en d'autres pays, par imitation du Saint-Sépulcre — que furent élevées des rotondes à collatéraux et tribunes à Wimpfen, Saint-Michel de Fulda, Saint-Georges de Cologne, Drüggelte en Prusse, Ottmarsheim en Alsace, Wisby dans l'île de Gotland. D'autres sont dépourvues de collatéraux comme celles de Grunsfeldhausen, Steingaden, en Bohême Georgsberg; la rotonde de Gessenberg est entourée d'absidioles comme celle de Saint-Michel d'Entraigues (Charente); une autre variante est la petite église de Krukenberg (xiie siècle) en croix grecque avec rotonde centrale relativement très petite. On peut la rapprocher de Sainte-Croix de

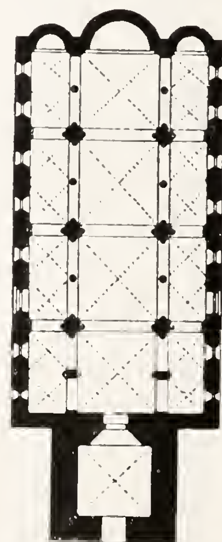


Fig. 242. — Église de Reichenhall, commencée en 1181. (D'après Dehio et Bezold.)

Quimperlé, Thorsager et Bjernede (Danemark), Villeneuve-de-Rouergue, et surtout de Saint-Siméon en Syrie, église beaucoup plus grande et qui date du VIe ou du VIIe siècle. D'autres plans présentent le type basilical très ramassé, comme dans nombre d'églises byzantines : on peut citer une série d'églises dont la nef n'a que deux travées, avec collatéraux à Melverode, Methler, Notre-Dame-d'en-Haut à Soest, Wallenhorst, Oströnnen, Boeke, Balve, Kirchlinde (église couverte en coupoles), et sans collatéraux à Battenfeld. Un autre groupe particulier à l'école est celui des chapelles divisées en deux nefs pour faciliter le voûtement (cryptes de Saint-Barthélemy d'Altenburg, de Münchenlohra en Saxe, de Saint-Nicolas de Neufchâteau; chapelles de Saint-Nicolas de Soest, Bechin, Berchis, Paspels).



Fig. 243. — Église Saint-Godard d'Hildesheim. (D'après Dehio et Bezold.)

Enfin, une disposition issue peut-être du grand développement relatif des tribunes dans les rotondes carolingiennes d'Aix, Mettlach, Zara, est le type des chapelles à deux étages communiquant par une sorte de trappe réduite à l'espace d'une travée centrale. Ces églises sont, du reste, commodes comme chapelles annexées à des palais ou couvents à deux étages et destinées à deux catégories de fidèles. On peut citer Saint-Godard de Mayence, Schwarzrheindorf, Fribourg, Helmstadt, Neuviller et, dans l'île de Gotland, la rotonde de l'hôpital du Saint-Esprit à Wisby.

DÉAMBULATOIRES. — Les églises à déambulatoire avec absidioles sont rares et procèdent d'une influence française. On les trouve à la cathédrale et à Saint-Godard d'Hildesheim; dans ce dernier exemple, un mur plein sépare la galerie de l'abside comme dans les basiliques antiques de Carthage et dans quelques églises romanes du centre de la France (la Canourgue et Saint-Amand de Rodez) ou inspirées de son école (Acerenza en Pouille; en Espagne, Temple de Ségovie). Comme dans quelques autres églises du centre de la France (Saint-Saturnin, Bois-Sainte-Marie, Champagne), les déambulatoires germaniques sont en général dépourvus de chapelles, et c'est probablement de ces modèles que sont inspirés les déambulatoires sans chapelles qui furent de mode dans les premiers

monuments gothiques du nord de la France (collégiale de Mantes, Notre-Dame de Paris, églises de Deuil, Domont, Conflans, Gonesse, ancienne cathédrale d'Arras, église de Pamele près Audenaerde, Saint-Pierre de Doullens, cathédrales de Nicosie en Chypre et de Röskilde en Danemark, bâties en style français d'après celles de Paris et d'Arras).

Une disposition particulière empruntée aux traditions byzantines se rencontre toutefois dans le chœur de quelques églises germaniques : c'est une suite de petites absidioles ou de grandes niches demi-circulaires empâtées dans le mur très épais des absides ou du déambulatoire; on sait que les Romains pratiquaient volontiers des niches ou absidioles dans le pourtour intérieur de leurs rotondes; les Byzantins ont continué cette pratique, et on la trouve appliquée en Tunisie dans les absides de plusieurs basiliques chrétiennes. L'école germanique a développé cette disposition comme elle a développé le plan tréflé : on la trouve à Cologne dans les églises des Saints-Apôtres et de Saint-Géréon; et à Heisterbach dans une église cistercienne qui a un déambulatoire. Ce plan est également commun à l'école germanique et au centre de la France. Dans le nord de la France, c'est sous l'influence germanique qu'il fut adopté à la cathédrale de Thérouanne, commencée en 1151, consacrée en 1155, et dans l'abbatiale de Dommartin (Pas-de-Calais), consacrée en 1163; en Espagne on le trouve à la cathédrale d'Avila.

Il est arrivé que ce système de chapelles fut continué dans les murs latéraux de la nef (Brauweiler, Heisterbach). Cette disposition existe aussi en France à la Trinité d'Angers et elle a existé à la cathédrale de Bordeaux.

FAÇADES ET CLOCHERS. — Les façades et les clochers ont des dispositions assez remarquables. Une grosse tour, dont le bas est souvent sans communication directe avec l'extérieur et forme une chapelle ou un baptistère, se dresse à l'ouest de beaucoup de petites églises (Bedburg, Brauweiler, Düssel, Elsen, Hornburg, Himmelgeist, Hochelten, Mansfeld, Poulheim, Rheinkassel, Sundremda, Werden, Alfen, Delbrück, Neuenbeken, etc.). Cette chapelle est parfois barlongue (Allstedt, Burgisdorf, Gardelegen, Mansfeld, Veitsberg, Kirchbochen).

Les façades des grandes églises peuvent être cantonnées de deux grosses tours, comme à Andernach, Notre-Dame d'Halberstadt, Naumbourg, Hecklingen, Brême, etc., ou former un narthex cantonné de deux simples tourelles; c'est le type qui a été porté jusqu'en Bourgogne, à l'ancienne cathédrale de Mâcon. Souvent aussi, c'est le chœur que flanquent deux tours, et fréquemment les églises à deux sanctuaires sont ainsi cantonnées de quatre tours (cathédrales de Spire, Worms, Bonn; Nordhausen, Mersebourg, Saint-Castor de Coblence, Saint-Michel d'Altenstadt, Laach, Knechsteden, Rheinkassel, Wissel). C'est peut-être

à l'influence de l'école germanique qu'est due l'adoption dans plusieurs églises romanes du nord de la France des tours flanquant le chevet (Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame de Melun, Notre-Dame de Châlons, Morienval).

La tour centrale d'un narthex peut être une lanterne (Saint-Paul de Worms), mais la tour unique répond en général à un narthex d'une travée; s'il en a trois, deux tours ou tourelles s'élèvent sur les travées extrêmes. Quelquefois, le narthex est surmonté non seulement d'une tribune mais d'une galerie haute qui domine les combles et relie le haut des tourelles de la façade (cathédrale d'Hildesheim, Andernach, Kœnigslutter, Huyseburg, Klosterlausnitz, Gebsee, Munchenlohra, Munstereiffel). Cette ordonnance a inspiré en France, au XIIIe siècle, la façade de Notre-Dame de Dijon et les galeries hautes des façades de quelques grandes églises (Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Mantes). Une galerie haute du même genre peut être jetée comme un pont couvert sur l'arc triomphal entre les tourelles qui flanquent le chœur (Altenstadt, Biesdorfkirche à Paderborn, Drübeck, Ottenhausen, Saint-André de Worms, cathédrale d'Erfurt).



Fig. 244. — Façade de l'église de Marmoutier (Alsace).

Les tours-lanternes eurent de bonne heure des coupoles octogones semblables à celle de la rotonde d'Aix-la-Chapelle, et l'on ne tarda pas à donner à la lanterne elle-même le plan octogonal. Les églises à deux absides peuvent avoir deux lanternes (Laach, cathédrale de Worms).

On peut citer comme type de lanterne encore carrée, au XIe siècle, Saint-Michel d'Hildesheim, et pour le type octogone les cathédrales de Spire, Worms, Mayence, Bonn; au XIIe siècle, Saint-Godard d'Hildesheim, Saint-Quirin de Neuss, les églises de Seligenstadt, Knechsteden, Laach, Werden, etc. Ce type a été imité dans le sud-est de la France (Saint-Paul de Lyon, Saint-Martin-de-Londres, cathédrale de Sisteron, Mélas,

Bourg-Saint-Andéol). Il est possible que les lanternes de certaines églises gothiques de Bourgogne et du nord de la France procèdent d'une influence germanique (Châteauneuf-en-Mâconnais, Notre-Dame de Cluny, Notre-Dame de Dijon, Saint-Étienne de Beauvais, Nouvion-le-Vineux; cathédrales de Tournai et de Laon).

La tradition primitive des clochers isolés ne s'est perpétuée que très exceptionnellement en Allemagne (cathédrale de Ratisbonne). Il en est autrement en Italie.

Les tours se présentent en nombre variable et souvent assez grand; il est vrai que de simples tourelles d'escaliers reçoivent, comme en Normandie, un aspect monumental à l'égal de celui des clochers. Ces tours sont carrées, octogones ou cylindriques; ces dernières sont un souvenir évident de l'époque carolingienne (cathédrales de Worms et de Mayence, églises de Laach et de Gernrode).

Souvent, chacune des faces des tours se termine en fronton (église des Saints-Apôtres à Cologne; cathédrales de Spire, de Bonn, de Mayence, de Limbourg, Saint-Castor de Coblence, Notre-Dame d'Halberstadt; églises de Laach, Mulhouse, Gerresheim, Poulheim, Alheim près Worms, etc.). Cette particularité a été imitée à l'époque gothique en Champagne et en Toscane.

VOUTES ET SUPPORTS. — On a vu que les églises germaniques furent très rarement voûtées avant le cours du XIIe siècle. On peut citer, comme édifices des XIe et XIIe siècles bâtis sans voûte à l'origine, Sainte-Marie du Capitole et Sainte-Ursule à Cologne, les cathédrales de Wurzbourg, de Hildestein, de Quedlimbourg, de Munster en Westphalie, Ratisbonne (1019), Augsbourg, Brandebourg et Constance; les églises de Mecklingen, Echternach, Reichenau, Paderborn, Gernrode, Hersfeld (fondée en 1037), Saint-Jacques de Bamberg, Saint-Michel d'Hildesheim (1086), Saint-Emmeran et Saint-Jacques de Ratisbonne, Hirschau (1071) et Schwarzach en Souabe, Paulinzelle (fondée en 1105), Saint-Georges de Haguenau, Jérichow, Hammersleben, Faurndau en Alsace, etc.

Par une exception due évidemment à une importation étrangère, le type de l'église à coupoles sur pendentifs est représenté en Allemagne par le chœur et le transept de l'église de Knechsteden près Neuss, fondée par les Prémontrés en 1138.

C'est sur les bords du Rhin que l'on entreprit à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle d'appliquer la voûte d'arêtes plus ou moins bombée aux églises de plan basilical : dans la cathédrale de Mayence, relevée après l'incendie de 1081; la cathédrale de Worms, en partie élevée en 1110, mais consacrée seulement en 1181; l'église de Laach, achevée en 1156; la cathédrale de Spire; la chapelle monastique de Schwarzrheindorf.



Fig. 245. — Église abbatiale de Laach.

En Saxe, la plus ancienne église voûtée est probablement la cathédrale de Wurzbourg, fondée en 1171; dans l'église de Kœnigslutter, la partie orientale seule fut également voûtée dès le principe; en Bavière et en Souabe, on peut citer Saint-Michel d'Altenstadt, la cathédrale de Friesing (1160-1205) et l'abbatiale d'Ellwangen.

En Thuringe, en Franconie, en Souabe, en Westphalie et dans l'Allemagne du Nord, la voûte n'apparut guère avant l'époque gothique. Quelques églises germaniques ont, comme celles du Poitou, trois nefs de hauteur égale dont les voûtes se contre-butent (cathédrales de Herford et de Paderborn, église de Methler). Cette disposition deviendra beaucoup plus fréquente au xiv[e] siècle.

L'emploi de la voûte d'arêtes régulière entraîna toute une ordonnance architecturale : d'abord l'adoption d'un plan exactement carré pour chacune des travées de l'édifice; dès lors, les bas côtés étant nécessairement plus étroits que le vaisseau central, on leur donna exactement la moitié de sa largeur et l'on fit correspondre deux travées de bas côtés et de tribunes à chaque travée de la nef; les fenêtres, pour suivre l'ordonnance générale, sont souvent groupées par deux dans chaque travée du vaisseau central; les supports qui répondent à la fois à la retombée des voûtes centrales et latérales ont besoin d'une grande force de résistance, tandis que les supports intermédiaires portent beaucoup moins. C'est ce qui développa l'usage des supports alternés, piliers et colonnes, inaugurés dès l'époque carolingienne par raison de solidité et par suite de la pénurie croissante des colonnes antiques. Cette alternance se perpétua parfois par une simple raison décorative dans les églises sans voûte de l'Alle-

magne. Relativement rare dans les provinces rhénanes, en Thuringe et en Franconie, elle est, au contraire, extrêmement fréquente en Saxe. On peut citer comme exemples d'églises à supports alternés, Saint-Michel et Saint-Godard d'Hildesheim, les cathédrales de Munster, Hildesheim, Quedlimbourg, les églises de Gernrode, Drübeck, Huysebourg, Knechsteden, Goslar, Susteren, Ilsenbourg, Echternach, Wissel, et dans l'est de la France la cathédrale et la petite église de Saint-Dié, les églises de Conssey et d'Étival (Vosges).

Il est arrivé que certains bas côtés d'églises ayant reçu après coup des voûtes d'arêtes sur plan carré, il a fallu y doubler le nombre des travées par la construction de supports intermédiaires portant un tympan et deux arcades de refend : les arcades de la nef ont pris alors l'aspect d'arcades de cloître ou de baies de clocher, un arc de décharge soulageant une arcade géminée. La disposition a quelquefois paru décorative et a été imitée dans des constructions élevées d'un seul jet. On peut citer comme exemples la cathédrale de Saint-Dié, les églises de Susteren, Huyseburg, Echternach, Drübeck, l'église du Frauenberg à Nordhausen.

Les supports sont souvent très simples, surtout dans les églises sans voûte; les simples piliers carrés, tels qu'on les trouve au IXe siècle à Michelstadt et à Steinbach, se voient encore dans beaucoup d'églises romanes : à Reichenau (XIe siècle), à la cathédrale d'Augsbourg, Werden, Sainte-Marie du Capitole, Sainte-Ursule et Sainte-Cécile de Cologne, Wurzbourg, Breitenau, l'abbatiale de Paderborn, Heimersheim, les églises de Ratisbonne, Gurk, Prüfening, Königslutter, Fischbeck, Notre-Dame d'Halberstadt, Steingaden, Schiffenberg, Eschau, etc. On trouve aussi des colonnes à l'imitation des basiliques antiques à Limbourg-sur-Hardt, Alpirsbach, Hersfeld, Saint-Jacques de Bamberg, Swarzach, Seckau, Paulinzelle, Saint-Aurélius de Hirsau, Hammersleben.

Au XIIe siècle surtout, on rencontre beaucoup de piliers composés cantonnés de larges pilastres, de colonnes engagées sur les faces et souvent de colonnettes profilées dans les angles (Ilbenstadt, cathédrale de Spire, Altenstadt, Saint-Castor de Coblence, narthex de Paulinzelle).

TRIBUNES ET GALERIES. — Les tribunes sont fréquentes, et leurs baies sont subdivisées comme en Normandie en arcs de refend (Heimersheim, Landsperg, cathédrale de Mayence, Niederlahnstein, Saint-Lubin de Dietrichsen, Saints-Apôtres et Sainte-Ursule à Cologne, Gernrode, Werden). Les églises rondes sont pourvues de ces tribunes comme leurs modèles byzantins, depuis la rotonde d'Aix-la-Chapelle jusqu'à l'église d'Ottmarsheim. D'autres ont un simple triforium, comme Saint-Castor de Coblence et la cathédrale de Münster.

Dans beaucoup d'églises, un simple mur plein règne entre les arcades et les fenêtres hautes; dans d'autres, une simple moulure le décore; quel-

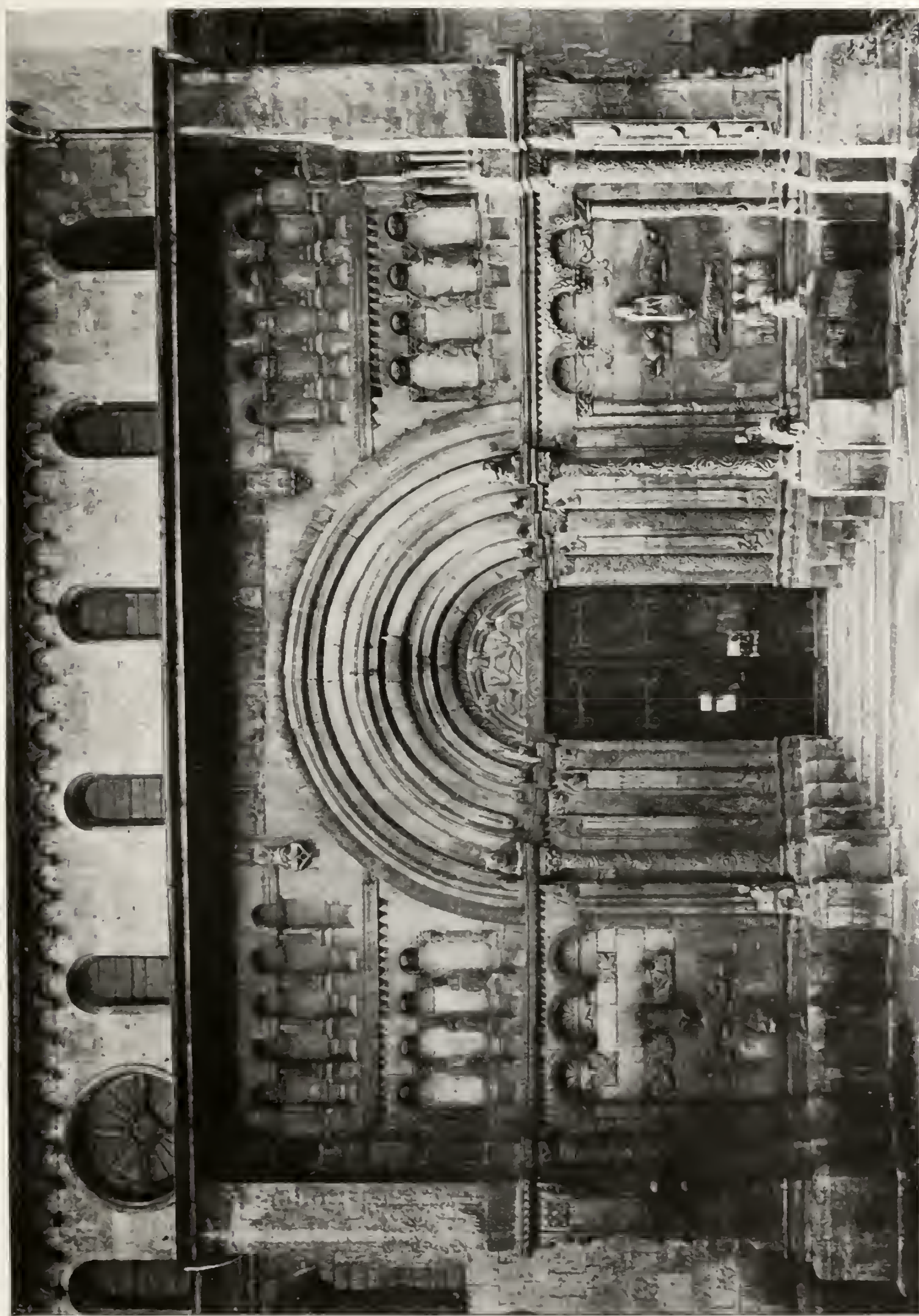


Fig. 246. — Portail de Saint-Jacques des Écossais, à Ratisbonne.

quefois, c'est une frise sculptée comme à Hecklimbourg et à Alspirbach; souvent enfin, sur la moulure horizontale s'embranchent des moulures verticales qui descendent sur le tailloir des chapiteaux, de manière à encadrer les arcades dans des panneaux carrés : cette décoration se voit à Saint-Godard d'Hildesheim, Paulinzelle, Hammersleben, Maulbronn, Sekkau, à la cathédrale de Besançon, etc.

Une particularité fréquente de l'architecture germanique consiste dans l'usage de galeries extérieures de circulation au sommet des murs des églises. Cette disposition a pour utilité, autour des absides à cul-de-four et dans les travées à voûtes bombées, de remplir et alléger l'espace compris entre les fenêtres et l'extrados des voûtes; il est nécessaire, en effet, que les murs destinés à porter les entraits de la charpente s'élèvent au niveau de celui-ci pour que la charpente puisse être établie au-dessus de la voûte. On a déjà vu qu'en France des arcatures aveugles tiennent lieu de ces galeries sauf des exceptions très rares (lanterne de la cathédrale de Sisteron, église gothique Saint-Pierre de Doullens). Autour de l'abside de Saint-Guilhem-du-Désert et de celle d'Aime en Savoie, on trouve une suite de niches. L'emploi des galeries hautes extérieures s'est étendu dans l'école germanique même à des nefs sans voûte (cathédrale et églises gothiques de Tournai). On peut citer comme exemples de ces galeries extérieures germaniques les cathédrales de Bonn, Worms, Mayence, Spire, les églises de Brauweiler, des Saints-Apôtres, de Saint-Martin et Saint-Géréon de Cologne, Saint-Castor à Coblence, etc.; des galeries hautes peuvent exister à l'extérieur de certaines tours (Laach et collégiale d'Épinal).

Les fenêtres des églises romanes germaniques et surtout des églises de transition affectent quelquefois des formes très étranges, en entrée de serrure, en trèfle, en rosace polylobée raccordée à un appui rectiligne (cathédrale de Bonn, Kobern, Saint-Quirin de Neuss, Heisterbach, Gerresheim, Schwarzheindorf, Clemenskapelle). Cette particularité est fréquente dans l'architecture du bas Rhin.

PORTAILS. — Les portails sont parfois très simples, avec tympan orné d'un motif sculptural rudimentaire ou quelquefois divisé par un montant vertical en deux quarts de cercle (Bietenhausen, Naundorf près Halle, Griesheim, Flemmingen, Freist, Criesfele, Cöllme). Dans les portails importants, on trouve des colonnettes, des lions (Saint-Jacques de Ratisbonne) et des voussures à boudins qui reproduisent les torsades, etc., même les bagues des fûts des colonnettes (cathédrale de Magdebourg, Saint-Quirin de Neuss). Certaines archivoltes de portails s'encadrent de même que les grandes arcades de certaines églises dans un panneau rectangulaire, et certains portails sont cantonnés à droite et à gauche de frises plus ou moins grossières mal rattachées à l'ordonnance architectu-

rale (Saint-Jacques des Écossais à Ratisbonne) (fig. 246). Un certain nombre de portails accusent beaucoup de barbarie : un des plus remarquables en ce genre est celui de Heiligenthal (Saxe) signé : Enricus patravi.

De grandes arcatures extérieures forment souvent décharge dans les murs latéraux (Sainte-Marie du Capitole et église des Saints-Apôtres à Cologne, Wittlaer, Braunweiler, Düssel, Andernach, Laach ; en Belgique, Hastière). Ce dispositif a été imité dans les églises de l'est de la France, spécialement du Mâconnais, et se retrouve parfois dans d'autres régions.

La corniche à arcatures présente un type spécial dans les écoles germanique et lombarde ; elle y est extrêmement répandue et d'une très longue persistance. Il s'en est fait souvent un véritable abus. Elle est dépourvue de sculpture, souvent même de moulures et de modillons, et ses retombées se raccordent à des plates-bandes verticales de faible saillie divisant des travées ou même de simples panneaux décoratifs. Cette décoration monotone a été imitée en Bourgogne, en Provence, en Languedoc ; les maçons de Côme l'ont portée jusqu'en Catalogne.

La décoration de l'architecture romane germanique procède aussi de traditions carolingiennes et de sources orientales, qu'attestent le travail en méplat, les rinceaux, palmettes et entrelacs de style sec, procédant de la technique du bois. Ces motifs ont une certaine froideur et une certaine monotonie. Les animaux stylisés et les galons perlés sont fréquents.

C'est probablement de la longue pratique de la construction en charpente que vient la prédilection de l'école romane germanique pour le chapiteau cubique : il se distingue de celui de la Normandie par plus de lourdeur, une dépression des segments de sphère, l'arrondissement des arêtes de la partie courbe ; enfin par la fréquence des ornements sculptés en méplat sur ses faces. Un type particulier de chapiteau barlong en marteau, taillé en quart de rond ou en cavet à chacune de ses extrémités étroites, est employé dans les baies de clochers ou de cloîtres, afin de soutenir sur une seule colonnette la retombée d'arcades percées dans un mur très épais. Cet artifice ne dispense pas toujours de l'emploi des colonnettes jumelles ; souvent un seul chapiteau barlong répond à deux fûts.

Les fûts germaniques sont souvent galbés et sensiblement plus larges à la base qu'au sommet ; ceux des portails sont fréquemment décorés, surtout de cannelures en spirale, et les bases et impostes reposent assez souvent sur des lions accroupis. Ces particularités se retrouvent dans la vallée du Rhône.

Cloitres. — L'école germanique possède de beaux cloîtres romans, dont la disposition a peut-être inspiré les architectes des cloîtres de Provence et du centre de l'Italie : chaque travée présente un groupe d'arcades sur colonnettes portant un tympan qu'encadre un arc de décharge bandé entre les piles intermédiaires des travées. On peut citer comme

de beaux exemples encore à peu près complets les cloîtres de Paderborn et de Bonn.

L'*architecture civile romane* a donné des monuments très remarquables dans l'école germanique. Ils sont, comme en France, éclairés le plus largement possible; de très longues séries de petites arcades portées sur des colonnettes trapues et galbées forment les baies par où s'éclairent les appartements.

On peut citer comme exemples le palais ruiné de Frédéric Barberousse à Gelnhausen, celui de la Wartburg, le palais de Wimpfen, celui de Münzenberg dans le grand-duché de Hesse; le bâtiment de la bibliothèque dans l'abbaye de Huysebourg en Saxe. Les châteaux sont plus intéressants par les grandes chapelles que renferme leur enceinte que par leurs dispositions stratégiques, très simples. Quelques donjons carrés de dimensions médiocres sont à peu près tout ce qui reste de leurs fortifications romanes, et la plupart du temps, il est très difficile de dater les parties purement militaires et très peu ornées dont les formes sont restées les mêmes pendant des siècles.

On peut citer quelques parties romanes dans le Lobdaburg de Drackendorf, le château de Wimpfen, le château de Seeburg en Saxe.

Empire d'Autriche. — L'empire d'Autriche fait partie du domaine de l'école germanique et présente une architecture romane particulièrement intéressante, parce qu'elle forme la transition entre l'art germanique pur et sa branche lombarde à laquelle appartiennent très nettement les édifices du littoral de l'Adriatique (Arbe, Zara, Traù, Trente, etc.) et qu'elle prend contact avec l'art byzantin qui a laissé des souvenirs vivaces dans les mêmes provinces du Sud. On a vu que ces provinces renferment les monuments chrétiens les plus anciens de l'empire. Elles ont, à l'époque romane, des habitudes particulières, comme celle qui consiste à voûter en cul-de-four sur trompes des sanctuaires carrés. Ce procédé a reçu une curieuse extension à Saint-Laurent de Zara, où les collatéraux sont voûtés d'une suite de culs-de-four ouverts sur la nef. Un certain nombre de petites églises voûtées en berceau ont une coupole sur pendentifs au centre de la nef (Collégiale et Saint-Luc de Cattaro). Sainte-Croix, cathédrale de Nona, autre église à coupole centrale, forme extérieurement une croix grecque; à l'intérieur Saint-Nicolas de Nona présente le plan tréflé; Sainte-Euphémie de Spalato est une basilique à voûtes d'arêtes interrompues par une coupole centrale.

Plusieurs églises romanes de Dalmatie sont très anciennes, comme la cathédrale de Grado, restaurée au xie siècle, la basilique d'Arbe (xie siècle); d'autres, au contraire, très récentes, comme les cathédrales de Zara (xiiie siècle), de Traù (1200-1240), d'Arbe (1257), les églises

d'Innichen, Égra, etc. On peut citer encore parmi les belles églises de l'empire d'Autriche les cathédrales de Gurk et de Trente, Saint-Pierre de Salzbourg (1127 à 1151), les églises de Millstadt, de Saint-Paul en Lavanthal (1170 à 1280) (Carinthie), Saint-Georges de Prague, Kaldrau, Heiligenkreuz.

Beaucoup d'édifices ne présentent que des caractères germaniques et lombards sans particularité bien spéciale. Le plan tréflé existe dans le Vintsgau en Tyrol, à Saint-Vigile de Morter. Un plan plus particulier est celui des églises tyroliennes à nef unique et à trois absides : Sainte-Marguerite de Lana, chapelle du château de Hohenessau, Saint-Bartholomé. Beaucoup d'églises sont dépourvues de transept : Saint-Georges et église de Strahow à Prague, cathédrales de Zara, d'Arbe, de Traù), mais d'autres en possèdent (Plass, Kaldrau, Tepl, Heiligenkreuz, Innichen). Les absides sont généralement simples (Saint-Georges de Prague, église de Strahow, Saint-Paul en Lavanthal (Carinthie), Bozen, cathédrales de Gurck, de Brixen, de Trente, de Zara) ; elles peuvent être polygonales au dehors (cathédrale d'Arbe) ou empâtées dans un massif rectangulaire (église de Marienberg dans le Vintsgau, Saint-Laurent de Trente, Strahow) ; on trouve aussi des chevets rectangulaires (Saint-Nicolas d'Éger). Certains chœurs sont flanqués de collatéraux (Kaldrau, Tepl, Innichen), et par une disposition tout à fait exceptionnelle, la cathédrale d'Arbe a un déambulatoire sans chapelle, d'une ordonnance assez étrange, avec un nombre pair de travées comme ceux de Vignory et Morienval en France.

Il existe en Dalmatie de beaux clochers lombards, tels que ceux de Capo d'Istria, de Sainte-Marie de Zara (bâti peu après 1105) et les trois clochers d'Arbe. Les façades des grandes églises sont souvent flanquées de deux tours (Mühlhausen, cathédrales de Gurk et de Traù, abbatiales de Saint-Jàk en Hongrie et de Millstadt, Saint-Paul en Lavanthal) ; d'autres fois, les tours cantonnent le chœur de l'église (église de Strahow près Prague, Saint-Nicolas d'Éger, Innichen). La cathédrale de Fünfkirchen a les deux dispositions réunies, soit quatre tours accostant le sanctuaire et la façade.

On trouve des tours-lanternes octogones à coupoles à la cathédrale et à Saint-Laurent de Trente. Les supports peuvent être des colonnes (Mühlhausen, Arbe) ou de simples piliers carrés (Plass), plus souvent des piliers composés; assez fréquemment deux types et deux sections différentes en alternance (Saint-Georges de Prague, Innichen, Saint-Pierre de Salzbourg, cathédrale de Sekkau en Styrie).

Quelques grandes églises ont des tribunes, comme celles de Klosterneubourg, celles de Saint-Georges de Prague, couvertes de voûtes en demi-berceau; la cathédrale de Trente a aussi des galeries hautes extérieures. Ces grandes arcatures sont un des caractères de l'archi-

tecture germanique et lombarde; la cathédrale de Zara offre une façade toute décorée d'arcatures superposées, comme celle de Pise. Les portails y ont, comme à celle de Traù, dans deux des églises de Salzbourg et à Innichen, des piédroits reposant sur des lions accroupis, à la mode lombarde. Les fûts des colonnettes des portails sont souvent richement ornés, comme à Siebenburgen (XIIIe siècle); le plus riche et le plus original des portails est celui de l'abbatiale de Saint-Jàk (Hongrie), qui mêle bizarrement les voussures en plein cintre et en arc brisé et les colonnettes du XIIIe siècle aux piédroits sculptés de dessins romans et géométriques; les portails de la chapelle du château de Tyrol sont accostés de frises de sculpture plus ou moins grossières et incohérentes qui rappellent la façade de Saint-Michel de Pavie.

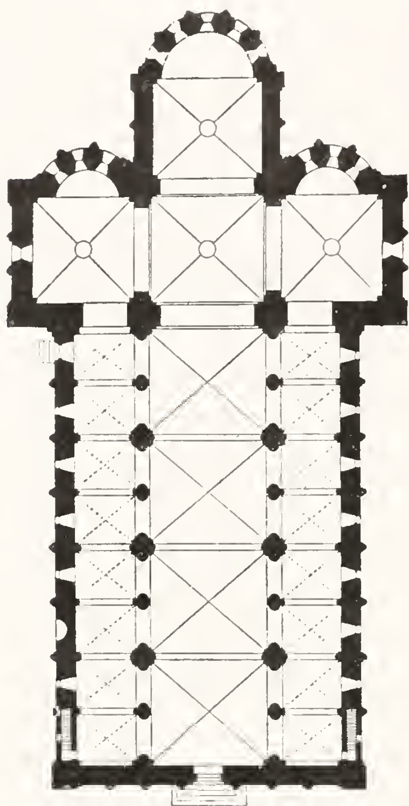


Fig. 247. — Église de Klosterneubourg (1106-1176). (D'après Dehio et Bezold.)

La sculpture romane de Hongrie est un curieux mélange d'influences diverses, bien qu'à tout prendre elle ne se distingue pas sensiblement de l'art germanique: on peut signaler comme exemples de style byzantin les chapiteaux de Szegzard, en tronc de pyramide, couverts d'entrelacs et de palmettes, les sculptures de Karlsbourg, figurant des archanges qui combattent des dragons; à Székesfehérvar, on voit une frise et une remarquable archivolte sculptées tout en méplat de rinceaux, palmettes et denticules : c'est de l'art germanique; mais à Kalocsa, une console formée d'une spirale d'acanthe rappelle absolument celles des cloîtres de Provence. A Pecz, parmi des frises et des panneaux traités en méplat et dans un style plus ou moins byzantin, des sculptures de style roman avancé rappellent aussi celles de France; comme au grand portail de Chartres, on voit, parmi des colonnettes à fût couvert d'entrelacs, des personnages étirés en longueur et moulés dans des vêtements collants à petits plis; c'est à cette manière qu'appartiennent l'Adoration des Mages et les travaux de Samson, tandis que l'histoire d'Adam montre un style lourd inspiré de l'art romain provincial.

On peut citer, parmi un certain nombre de belles cryptes, celle de la cathédrale de Gurk en Carinthie.

Le type des chapelles à deux nefs se rencontre en Tyrol, à Sonnenberg, à Saint-Martin de Schenna, etc.

La rotonde de Saint-Donat de Zara a fait école : on en voit d'assez nombreuses réductions aux xiie et xiiie siècles à Deutsch-Altenburg, Tullen, Oedenburg, Hartberg, etc.

Dans l'architecture monastique, il faut citer la belle salle capitulaire de Sainte-Marie de Zara, du deuxième quart environ du xiie siècle, et un certain nombre de grands cloîtres romans ou de transition : celui de Salzbourg date du xie siècle peu avancé; il a une voûte en berceau et ses petites arcades ressemblent à des fenêtres; les bases de ses colonnes ont la forme de chapiteaux renversés. Le cloître d'Olmütz en Moravie est un des monuments les plus riches du xiie siècle germanique : ses baies géminées sont encadrées au dedans comme au dehors de voussures à feuilles d'acanthe; ses colonnes, à fûts fortement galbés, ont de grosses bases et des chapiteaux sculptés surmontés de lourds tailloirs également ornés d'acanthes, formant comme un second chapiteau plus important. Le cloître de Brixen en Tyrol a dans chaque travée une suite de quatre arcades romanes sur colonnettes géminées. Le cloître de Millstadt est une œuvre élégante des xiie et xiiie siècles.

L'architecture civile et militaire du xiie siècle est représentée par le château d'Éger, le château Saint-Zénon à Méran et le château de Tyrol, dont la grande salle a un portail roman richement sculpté et des fenêtres géminées. La maison du chapitre de Salzbourg est d'un style roman ancien et très lourd.

Pologne. — Le peu d'architecture romane qui existe en Pologne appartient encore à l'art germanique : à Cracovie, une belle crypte à trois nefs a pour supports des colonnes à chapiteaux cubiques.

Suisse. — A part quelques influences françaises assez rares, la Suisse est du domaine de l'école germanique ou lombarde. Elle contient de belles églises romanes.

Le seul chevet à déambulatoire est celui de la cathédrale de Bâle, polygonal et sans chapelle; la grande église de Zurich a un sanctuaire carré à l'ouest.

La plupart des grandes églises ont trois absides simples, les unes sans transept, comme la grande église de Zürich et l'église de Schönenwerth; d'autres, au contraire, avec transept saillant, comme celle de Saint-Imier; à l'église abbatiale de Payerne, l'abside, les quatre absidioles, précédées d'une travée rectangulaire, et les cinq sanctuaires communiquent entre eux.

Le plan tréflé existe à Sainte-Croix de Münster : quelques églises ont des chevets et des chapelles rectangulaires, comme le moutier de Schaffhouse et l'abbatiale cistercienne de Wettingen.

Un assez grand nombre d'églises, surtout les plus anciennes, sont dépourvues de voûtes (Schönenwerth, Saint-Imier de Schaffouse, Saint-Nicolas de Giornico). D'autres ont la voûte d'arêtes germanique et deux travées de collatéraux pour chaque travée de nef, comme la cathédrale de Bâle.

Dans quelques autres églises, les systèmes de voûtes sont empruntés à l'est de la France : à Granson (église clunisienne), un berceau central en plein cintre est épaulé par des demi-berceaux; à Payerne, des bas côtés très élevés ont une voûte d'arêtes; la voûte centrale est un berceau plein cintre à larges doubleaux, entre lesquels les fenêtres de la nef forment des pénétrations profondes. A Wettinghen, Hauterive et Bonmont, les moines de Cîteaux ont construit, comme à Fontenay près Montbard, un berceau brisé central épaulé par des berceaux transversaux sur les collatéraux. L'église de Bonmont, les cathédrales de Genève et de Lausanne ont quelques pilastres cannelés du style roman bourguignon.

Les piliers peuvent être de simples piles carrées, comme à Saint-Imier, à Schönenwerth, à Romainmotier (nef); de simples colonnes comme à Schaffhouse et Granson; des piliers composés à larges pilastres comme à Payerne, à la cathédrale de Zürich. A Saint-Pierre de Clages en Valais les piliers ronds et carrés alternent; ils ont des chapiteaux cubiques, comme à Stein et à Schaffouse; tandis que ceux de Sainte-Urzanne ou de la cathédrale de Genève sont richement sculptés.

Un certain nombre d'églises ont une tour centrale, comme à Romainmotier (carrée) ou à Saint-Pierre de Clages en Valais (octogone, fig. 248). D'autres ont deux tours à l'ouest comme à Zürich, à la cathédrale de Bâle, à Payerne, ou bien au transept comme à Wettinghen; d'autres enfin n'ont qu'une grosse tour occidentale formant narthex, comme à Saint-Imier, à Schönenwerth et à Saint-Ursanne, ou une tour isolée, à la façon lombarde, comme à Saint-Maurice et à Torre. Ces tours ont plusieurs étages avec des rangées de baies divisées par des colonnettes à chapiteaux barlongs, comme à Saint-Gall; quelques-unes ont quatre pignons, comme à Schaffhouse; certaines grandes églises ont des tribunes (Zurich et Bâle) et de belles cryptes à plusieurs nefs (Bâle, Payerne, Lugano, Saint-Ursanne, Zurich, Saint-Nicolas de Giornico).

Les portails sont parfois assez riches, comme le grand portail de Zürich avec ses montants ornés de sculptures et de colonnettes et son tympan sculpté, le portail de Saint-Nicolas de Giornico, avec ses bases posées sur des lions; celui de Biasca, avec son porche en baldaquin à la

mode lombarde. Les cathédrales de Bâle et de Coire conservent des portails romans à jambages ornés de statues.

L'extérieur des églises est orné de longs pilastres recevant la retombée de grandes arcatures (Payerne, Sainte-Croix de Münster), d'arcatures géminées (Romainmotier, Biasca, Giornico), ou de frises et corniches de petites arcatures (Torre, Saint-Maurice, Payerne, Saint-Ursanne, Katzis, Romainmotier, Zurich).

Quelquefois, l'appareil forme une décoration de diverses couleurs en alternance (Schaffouse, cathédrale de Bâle), comme en Lombardie.

Un beau cloître roman existe à Zürich : les travées divisées par des pilastres forment des suites d'arcades que soutiennent des colonnettes à tailloirs barlongs; le même monastère renferme des vestiges d'architecture civile romane.



Phot. de M. H. Aubert.

Fig. 248. — Église Saint-Pierre de Clages (Valais). XII[e] s.

L'architecture civile est représentée par le château de Neuenburg; l'habitation seigneuriale conserve au rez-de-chaussée une belle fenêtre et au premier étage une suite continue de neuf baies rectangulaires surmontées de tympans en plein cintre très richement sculptés de motifs variés.

Pays-Bas. — Les Pays-Bas sont du ressort de l'école germanique, qui prend contact en Belgique avec l'école du nord de la France. La Hollande a peu d'édifices romans; on peut toutefois signaler l'église d'Utrecht, Notre-Dame et Saint-Servais de Maestricht. La première a perdu son chœur roman; elle a sur la nef de très anciennes voûtes gothiques; sur les bas côtés et les tribunes, des voûtes d'arêtes et des voûtes en berceau; les piliers composés alternent avec des colonnes à chapiteaux cubiques; le carré du transept a une lanterne à coupole sur trompes.

Notre-Dame de Maestricht a une intéressante abside de la fin du XII[e] siècle flanquée de deux tours carrées et entourée de deux étages d'étroites galeries sans chapelles, à colonnettes élégantes. Une belle crypte règne sous le sanctuaire; la nef, plus ancienne et originairement sans voûtes, a des bas côtés et de lourds piliers carrés. La façade occidentale sans portail est occupée par un clocher très barlong dont deux tourelles d'escaliers cylindriques cantonnent et dominent les extrémités.

L'église Saint-Servais de Maestricht est un beau monument en croix latine, avec une grande abside simple, que contourne une galerie haute extérieure, que décorent deux rangs de grandes arcatures, et que flanquent deux petites tours carrées logées dans l'angle du transept; les supports de la nef étaient primitivement des piliers carrés; le narthex à coupole centrale forme à l'ouest un grand massif barlong à deux étages d'une riche architecture, et dont les extrémités devaient porter des tours. L'intérieur de l'église a été dénaturé au xve siècle; la belle et grande crypte à trois nefs a été presque détruite en 1806; elle avait une confession et des fenêtres à grillages de bronze.

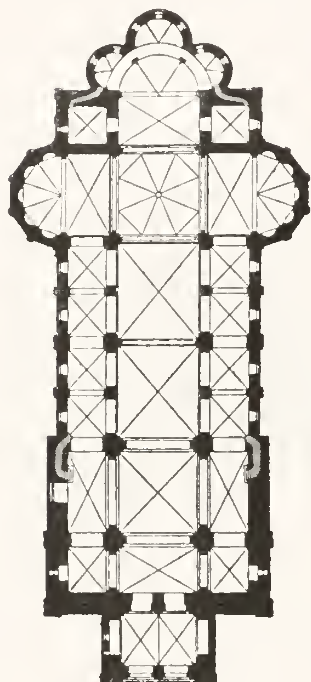


Fig. 249. — Plan de Notre-Dame de Ruremonde. (D'après Dehio et Bezold.)

Saint-Servais date en grande partie du xiie siècle : l'abside et le narthex sont d'un style très avancé, mais ils conservent des vestiges du xie siècle et l'on a reconnu que le chevet primitif était rectangulaire. A l'extrémité nord du transept existe un beau porche en style de transition.

L'église Notre-Dame de Ruremonde est une des plus belles des Pays-Bas; elle appartenait à une abbaye de religieuses de Cîteaux et ne fut dédiée qu'en 1224. Le plan est tréflé; les trois absides sont à cinq pans; celle de l'est a trois absidioles; au centre du transept s'élève une lanterne octogone à coupole; dans les angles orientaux sont logées deux petites tours qui, comme les trois absides, ont une galerie haute extérieure. La nef a des tribunes analogues à celles de Tournai, et le narthex, achevé seulement au xiiie siècle, est surmonté d'un massif barlong très important, à deux étages, formant une sorte de transept; un second sanctuaire existe à l'ouest.

La crypte de Roldue (Limbourg hollandais) a des voûtes d'arêtes sans doubleaux portées sur de nombreuses colonnes dont la moitié ont des fûts ornés de cannelures en spirale ou de zigzags et reposent sur des lions accroupis. C'est un monument du xiie siècle.

La Belgique est beaucoup plus riche que la Hollande en édifices romans, et quelques-uns sont fort anciens, bien que les plus beaux soient d'une date très avancée.

La petite église de Waha montre ce qu'était l'art flamand du xie siècle : elle se compose d'un sanctuaire carré, d'une nef et de bas côtés de trois travées sans voûte avec de lourds piliers rectangulaires

sans imposte. Une inscription constate qu'elle fut consacrée le 25 juin 1051. L'église de Celles près Dinant, d'une architecture presque aussi pauvre, a, de plus, trois absides, un transept, des impostes aux piliers et de grands arcs de décharge encadrant au dehors toutes ses fenêtres.

L'église de Hastière est un beau monument germanique du XIe siècle, qui avait une crypte et deux sanctuaires : sur celui de l'ouest s'élève une tour massive; le transept est bas; les supports sont de simples piliers carrés à impostes, de grands arcs de décharge encadrent à l'extérieur les fenêtres des bas côtés et du vaisseau central.

La crypte d'Anderlecht près Bruxelles date de 1078 à 1092; elle a deux rangs de colonnes et deux rangs de piliers à quatre colonnes, et se termine en abside à trois pans.

L'église de Lobes, consacrée en 1095, est cruciforme; le chœur rectangulaire conserve ses plates-bandes, sa corniche d'arcatures et ses étroites fenêtres romanes; la tour occidentale forme narthex; dans la nef, dépourvue de voûtes à l'origine, les piliers carrés alternent avec des colonnes octogones; dans la dernière travée, à l'est, une grande arcade surbaissée forme décharge au-dessus de quatre petites arcades fermées d'un mur bas auquel s'appuyaient les stalles.


Phot. Neurdein.

Fig. 250. — Cathédrale de Tournai (seconde moitié du XIIe s.)

La cathédrale de Tournai est le plus bel édifice roman des Pays-Bas; elle date de la seconde moitié du XIIe siècle ; le chœur, voûté en 1198, ne fut consacré qu'en 1213; il a fait place dès le XIIIe siècle au vaste sanctuaire actuel; la longueur primitive était d'une centaine de mètres environ; le plan tréflé comporte une ceinture complète de collatéraux, mais ceux des absides du transept ne se relient pas au reste des bas côtés à cause des quatre clochers qui flanquent les absides (fig. 250). Une lanterne carrée s'élève, en outre, sur la croisée, et l'ensemble des cinq tours produit un effet grandiose. La lanterne et les absides du transept ne datent que de la fin du XIIe siècle et appartiennent au style de transition.

La nef semble un peu antérieure : elle a un narthex et neuf travées de bas côtés surmontés de tribunes ; les bas côtés et les tribunes ont des voûtes d'arêtes et leurs grandes arcades sont tracées en cintre légèrement

outrepassé; le vaisseau central n'eut qu'un plafond de bois jusqu'au XVIIIe siècle; au-dessus de la tribune règne un triforium, enfin les embrasures des fenêtres de la nef sont traversées par une dernière galerie ouverte sur l'extérieur et qui possédait aussi des baies intérieures rectangulaires dans les trumeaux. Des arcatures jumelles pratiquées au-dessus de ces baies n'ont dû être que de simples ornements. On peut donc faire le tour de la nef à quatre hauteurs; quant au transept, il n'a pas la dernière galerie extérieure; les supports de ses bas côtés et ses tribunes sont de grosses colonnes; plus haut, le triforium n'a pas d'arcades comme dans la nef, mais des linteaux portés sur colonnettes. Dans la nef, les supports des grandes arcades et des tribunes sont des piliers cantonnés de colonnettes prismatiques, forme appropriée à la pierre du pays qui se délite facilement en lamelles.

Les portails nord et sud, principalement le premier, dit *porte Mantile*, sont remarquables par leurs voussures trilobées et historiées encadrant une dernière voussure en plein cintre, et par leurs piédroits ornés de figurines et de colonnettes à fûts richement galonnés. Il en existait un du même genre à l'abbaye de Flines, près Marchiennes.

L'église Saint-Quentin de Tournai, œuvre des XIIe et XIIIe siècles, a le plan tréflé et possède des galeries hautes extérieures analogues à celles de Sainte-Sophie de Padoue.

Saint-Vincent de Soignies forme une croix latine, avec chevet rectangulaire; sa nef flanquée de bas côtés comprend une travée simple et deux travées doubles où les colonnes alternent avec les piliers, et possède des tribunes à grandes baies en plein cintre presque aussi importantes que les arcades de la nef, comme dans les églises de Milan et de Pavie. Cette nef n'avait pas de voûte, mais de larges doubleaux portés sur des pilastres dans les angles desquels se logent des colonnettes. Une grosse tour existe à l'ouest. Le transept est plus bas que la nef; ses pignons sont percés de groupes de trois fenêtres; au centre, s'élève une lanterne carrée.

A Liége, l'église Saint-Barthélemi, consacrée en 1015, a été dénaturée au XVIIIe siècle; elle a des tribunes; sa façade du XIIe siècle aurait été primitivement sans portail et formait un massif barlong à trois étages surmonté de deux tours à quatre pignons : c'est un type tout à fait germanique.

L'église Saint-Jacques conserve une tour romane de 1165 à 1175, octogone à sa partie supérieure, également ornée de frontons; l'église Sainte-Croix a une lanterne presque semblable, mais plus élégante, cantonnée de quatre tourillons cylindriques et rappelant Saint-Martin de Cologne. Le pignon à arcatures et l'abside occidentale à galerie haute extérieure témoignent, comme cette tour, du caractère germanique de l'édifice. Sainte-Gertrude de Nivelles fut consacrée en 1047.

La façade occidentale a une abside entre deux portails dont les colonnettes à fûts sculptés reposent sur des monstres; deux tourelles cylindriques cantonnent cette façade. L'intérieur a été dénaturé au XVIIIe siècle.

L'église du prieuré de Saint-Nicolas-en-Glain près Liége, consacrée en 1151, présente une belle abside simple ornée extérieurement de grandes arcatures et d'une galerie haute portée sur de légères colonnettes. Cette abside et le chœur sont tout ce qui reste de cette église, si jamais elle fut achevée.

L'église Saint-Martin à Saint-Trond date de la fin du XIIe siècle.

L'église de Fluze (Limbourg) a une nef et des collatéraux de trois travées sans voûte, une tour occidentale à baies romanes; une abside ornée d'arcatures et d'une fenêtre trilobée; les corniches sont ornées d'arcatures et de motifs sculptés.

Harlebeke (Flandre occidentale) possède encore la crypte et la tour centrale carrée d'une église romane du XIIe siècle. Les trois étages de cette tour, analogue à celles d'Oostcamp et de Hulot, sont percés de trois baies géminées sur chaque face. L'église ancienne avait une abside et un transept simples, deux travées de chœur et trois de nef avec collatéraux; les supports sont des colonnes cylindriques.

L'abbatiale de Saint-Bavon près Gand, consacrée en 1195, était un vaste édifice roman possédant cinq tours, comme la cathédrale de Tournai, Saint-Pierre de Lille et Anchin, mais elle fut démolie en 1540; à la même abbaye se rattachait une église Notre-Dame dont il subsiste une crypte du XIIe siècle.

A Bruges, l'église Saint-Sauveur appartient encore en partie à la reconstruction exécutée de 1116 à 1127, comme en témoignent le bas de la grosse tour occidentale carrée, quelques vestiges des anciennes grandes arcades de la nef et des corniches à arcatures. Quelques témoins de la reconstruction de 1120 subsistent dans l'église Saint-Nicolas; son portail en plein cintre à trumeau central est accosté de deux tourelles cylindriques ornées d'arcatures; au-dessus, une suite de colonnettes entre deux linteaux régnait sur la façade et sur les tourelles; cet élégant morceau d'architecture rappelle la cathédrale de Tournai et date de la fin du XIIe siècle. C'est à la même époque qu'il faut attribuer la lanterne centrale octogone et les deux tours carrées assez élégantes de la façade de l'église Saint-Jacques.

Des clochers du XIIe siècle assez bien conservés se voient à Antoing près Tournai, à Ciney, à Saint-Jacques de Louvain, à Saint-Piat de Tournai, à Saint-Pierre d'Ypres.

La chapelle du Saint-Sang à Bruges, bâtie en 1150, appartient au type germanique des églises à deux étages qu'une ouverture mettait en communication : la partie inférieure seule avait des voûtes d'arêtes. Elle

subsiste encore, avec son plan rectangulaire et ses piliers ronds couronnés d'un simple tailloir, mais ornés de bases à griffes.

Quelques églises romanes en forme de rotondes existent en Hollande et en Belgique. La plus célèbre est la rotonde polygonale rebâtie au XIIe siècle sur les fondations de la chapelle de Charlemagne à Nimègue. Elle reproduit les dispositions de celle d'Aix-la-Chapelle.

Saint-Jean de Liège était une autre rotonde à collatéral circulaire avec absides jumelles et lanterne centrale octogone; elle avait dû être rebâtie après l'incendie de la ville, en 1185, et a disparu au XVIIIe siècle : il ne reste plus que la tour qui l'accompagnait.

On voit, dans les ruines du cloître de Saint-Bavon près Gand, une chapelle octogone à deux étages dite de Saint-Macaire et datant de 1179 : le bas seul est voûté en coupole et s'ouvre par des arcades. C'était vraisemblablement le lavabo du cloître; la chapelle supérieure présente une fenêtre tréflée.

Des cloîtres romans existent à Tongres et à Nivelles; ils n'ont pas de voûte et forment une suite continue d'arcades retombant alternativement sur une et sur deux colonnettes. Le premier est le plus ancien et dessert une salle capitulaire, une chapelle et un réfectoire du même style; le second n'a été achevé qu'au XIIIe siècle.

L'architecture romane militaire est représentée par le donjon d'Ath et le château de Gand; l'architecture civile de la seconde moitié du XIIe siècle par quelques maisons de Tournai et par la maison de l'Etape à Gand.

Le château des comtes de Flandre à Gand, bâti en 1180, comme nous l'apprend une inscription qui surmonte la porte, se composait d'un donjon rectangulaire barlong tangent à un point intérieur d'une enceinte elliptique flanquée d'échauguettes cylindriques portées en encorbellement sur des contreforts. Les trompes qui portent ces tourelles forment mâchicoulis. La porte de l'enceinte est une belle arche en plein cintre cantonnée d'échauguettes à pans coupés.

Le donjon d'Ath, dont la base seule subsiste, est un massif rectangulaire renforcé de larges contreforts aux angles et au centre des faces; un débris de la chemise qui l'entourait est encore reconnaissable.

Les maisons romanes voisines de Saint-Piat et de Saint-Brice, à Tournai, peuvent dater de la fin du XIIe siècle ou même ne pas être antérieures au XIIIe. Elles ont pignon sur rue; leurs fenêtres rectangulaires sont ornées d'impostes biseautées et d'une colonnette centrale soutenant le linteau que soulage un arc de décharge surbaissé. Les ouvertures de l'étage inférieur sont tracées en arc surbaissé.

V

GRANDE-BRETAGNE

Architecture religieuse. — Si l'architecture saxonne de la Grande-Bretagne a une parenté sur le continent, c'est avec celle de l'école germanique; mais depuis le xie jusqu'au xiiie siècle, c'est à la Normandie que l'architecture anglaise va emprunter toutes ses inspirations.

L'architecture normande n'avait pas attendu la conquête de 1066 pour prendre possession de la Grande-Bretagne : déjà, Édouard le Confesseur avait fait venir des artistes de Normandie pour bâtir l'église de Westminster dans un style nouveau, et Guillaume de Malmesbury comme Mathieu Paris témoignent du succès de cette nouvelle mode qui, en peu d'années, se répandit dans tout le royaume.

L'architecture normande d'Angleterre se distingue par quelques nuances de celle du continent : plus encore que celle-ci, elle possède un caractère d'ampleur et de grandiose simplicité avec une grande rectitude dans l'exécution; elle a conservé aussi quelques habitudes saxonnes telles que les proportions surélevées des supports, la longueur très grande des vaisseaux, les fûts ornés surmontés de chapiteaux très simples. Les chevets rectangulaires, même dans les grandes églises, sont une des plus frappantes parmi ces traditions; les trois quarts des cathédrales normandes d'Angleterre semblent avoir eu ce plan. On peut citer pour sa riche architecture le chevet rectangulaire de Thickencote (Rutland, milieu du xiie siècle), et pour son importance celui de Saint-Cross (Hampshire), qui appartient déjà au style de transition avec ses collatéraux et les deux tourelles d'escalier monumentales qui le flanquent.

L'arc triomphal continue parfois à former comme une sorte de portail relativement étroit, comme au xiie siècle encore à Edlington près Doncaster.

Fréquemment les grandes églises ont, comme en Normandie, une abside simple et un chœur accosté de quelques travées de collatéraux terminés par un mur droit, avec ou sans absidiole empâtée dans ce mur : c'est le plan des abbatiales de Saint-Alban (1077), de Selby et de Romsey; il existait aussi dans les cathédrales de Cantorbery, Durham, Lincoln et Peterborough. Dans l'abbatiale d'Eiesham, le chœur, consacré en 1054, avait une abside cantonnée d'absidioles, des collatéraux et d'autres absidioles au transept. L'église abbatiale de Sainte-Marie d'York, de la fin du xie siècle, avait une abside simple et un transept très saillant avec trois

absidioles de dimensions décroissantes sur chaque bras. La plus grande et la plus voisine de l'abside était emboîtée extérieurement dans un rectangle. Ce plan rappelle ceux de Saint-Sever (Landes) et de Chateaumeillant (Cher), et a dû être importé du centre de la France par les bénédictins. Au siècle suivant, les cisterciens importèrent d'autres plans : leur abbaye de Furness reproduit celui des Vaux-de-Cernay; celle de Waverley avait un chevet rectangulaire; celle de Beaulieu (Hampshire), une abside à déambulatoire avec chapelles rayonnantes, comme Cîteaux et comme l'abbaye normande de Savigny. L'église cistercienne de Fountains Abbey avait des collatéraux voûtés en berceaux transversaux comme celle de Fontenay en Bourgogne. Les déambulatoires sont rares, comme en Normandie; on peut toutefois en citer quelques-uns de plus : à Leominster, à la cathédrale de Winchester, commencée en 1079; dans celles de Worcester (1084), Gloucester (1089); à Tewkesbury, abbatiale fondée en 1087, consacrée en 1125; à Norwich (1096), à Bury Saint-Edmund's et à la chapelle de la Tour de Londres, curieuse construction élevée vers 1080, avec un déambulatoire voûté en berceau et dépourvu de chapelles.



Fig. 251. — Fountains Abbey (Yorkshire). Collatéral couvert de berceaux transversaux.

L'église d'Édouard le Confesseur à Westminster avait aussi un déambulatoire.

Le transept est généralement fort saillant; il peut avoir des tribunes à ses extrémités comme dans certaines églises de Normandie (cathédrales de Winchester et d'Ely).

L'architecture anglo-normande, comme la normande, tendait à voûter entièrement ses églises, mais dut se borner à ne voûter que les collatéraux, jusqu'à l'adoption de la voûte d'ogives, qu'elle a connue de très bonne heure et qu'elle semble avoir pressentie.

Dans les grandes églises, les collatéraux ont souvent des voûtes d'arêtes; le chœur de la cathédrale de Gloucester a, comme Saint-Étienne de Caen, des tribunes voûtées en quart de cercle; c'est là une rare exception, mais, tant que l'architecture est purement romane, le vaisseau central reste dépourvu de voûtes (cathédrales de Peterboroug, Ely,

Norwich, Winchester; églises de Northampton, Waltham, Romsey; abbatiales de Fountains, Kelso, Leominster). Dès que la croisée d'ogives eut été trouvée, on l'appliqua à des monuments construits sans voûte ou encore en cours de construction; il semble même qu'elle ait précédé tout autre élément d'art gothique et se soit alliée à des édifices de conception purement romane.

Toutes les grandes et beaucoup de moyennes églises ont des tribunes; celles des abbatiales de Saint-Alban et de Waltham et de la cathédrale d'Ely s'ouvrent, comme à Saint-Étienne de Caen, par une simple grande baie; beaucoup plus souvent, comme dans d'autres exemples normands, cette grande baie est refendue en deux, parfois en trois petites arcades portées sur colonnettes (cathédrales de Durham, Ely, Winchester, Rochester, Saint-Barthélemy de Londres; abbatiales de Malmesbury, Romsey, Leominster).

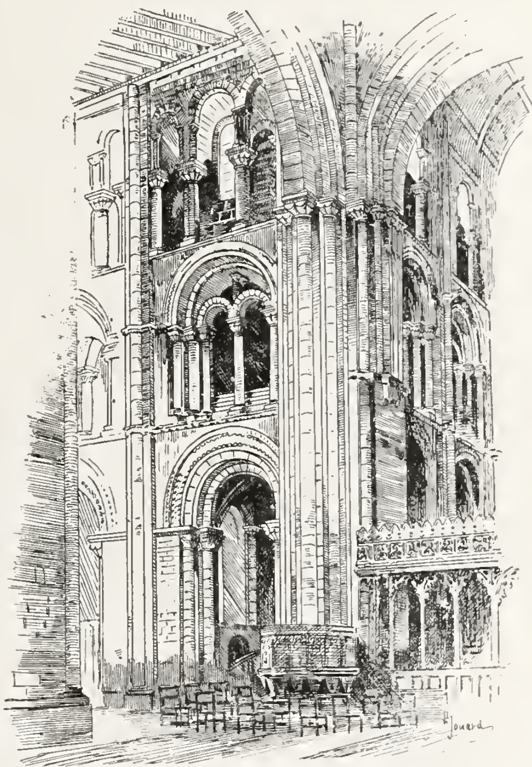


Fig. 252. — Chœur et transept de l'église de Romsey (Yorkshire).

Parfois, les travées sont larges et le triforium est relativement bas; en ce cas il présente deux baies par travée, comme à Tewkesbury, dans le transept de Saint-Alban, et à la cathédrale de Gloucester.

Au-dessus des tribunes, une galerie de circulation passe dans l'épaisseur du mur et sur les appuis des fenêtres; c'est là une autre disposition essentiellement normande (cathédrales de Durham, Peterborough, Winchester, Ely, Oxford; abbatiales de Saint-Alban, Romsey, Holy-Cross, Waltham, Kelso en Écosse, Saint-Barthélemy de Londres).

Les fenêtres sont très généralement accostées d'arcatures comme en Normandie.

Les piliers sont de types assez variés : on peut citer, comme spécimens divers de piliers composés, ceux de Saint-Alban, à nombreux ressauts rectangulaires; d'autres qui, au contraire, n'ont aucun angle droit et sont uniquement formés de colonnes et colonnettes accolées, comme à la cathédrale de Rochester; enfin des pilastres et des colonnes engagées concourent à former les piliers de beaucoup d'autres monuments (cathé-

drales d'Ely, Winchester, Norwich, Peterborough, l'abbatiale de Romsey, etc.). Le gros pilier cylindrique, surmonté d'un chapiteau godronné bas et souvent circulaire, du type de ceux d'Ouistreham, est très répandu (abbayes de Malmesbury, Fountains, Leominster, etc.). Quand deux travées de bas côtés répondent à chaque travée du vaisseau central, on fait alterner les piliers cylindriques simples avec des piliers composés (cathédrale de Durham, églises monastiques de Lindisfarne, Waltham). Sur ces supports, les chapiteaux cubiques et cruciformes sont employés presque exclusivement. Comme en Normandie, ils sont fréquemment ronds ou octogones; fréquemment aussi ils ont, quelquefois même sur des piliers monocylindriques, un plan analogue à celui des piliers composés, afin de répondre au tracé des retombées qu'ils reçoivent. C'est là une disposition qui n'est pas inconnue en France (Notre-Dame d'Étampes, Pontpoint près Verberie, Gargilesse). On peut citer, comme exemples de chapiteaux godronnés de plan cruciforme, ceux des cathédrales d'Ely, Rochester, Peterborough, Norwich, des abbatiales de Waltham et Rievaulx, de l'église du Temple d'Oxford, etc. Quelques chapiteaux historiés (Hereford, Canterbury, Westminster) et quelques sculptures à rinceaux et animaux fantastiques rappellent leurs similaires de Normandie.



Fig. 255. — Détail de la cathédrale de Durham.

Il existe aussi, dans la crypte de Canterbury, des chapiteaux cubiques ornés de sculptures comme dans l'école germanique; un certain nombre de supports montrent, du reste, des particularités décoratives plus voisines de cette école que de l'art normand, et qui ont leur source dans l'architecture saxonne : fûts ornés de cannelures torses, alternées, entrecroisées, ou formant des zigzags dans la même crypte de Canterbury, dans l'abbatiale de Waltham et dans les cathédrales d'Ely, de Lincoln et de Durham, où ils contrastent avec la nudité et l'uniformité des chapiteaux; à Shobdon (Herefordshire), fûts de pilastres et chapiteaux ornés de monstres qui rappellent l'ornementation scandinave.

Les tours-lanternes sont d'un usage général et atteignent souvent des proportions imposantes : on peut citer celles des cathédrales de Southwell, de Winchester, des abbatiales de Tewkesbury, de Saint-Cross, de Romsey, Kelso, etc. La tour centrale est surtout usitée dans les abbayes; elle est quelquefois accompagnée d'une seule tour occidentale (Ely, plan

primitif de Winchester), plus souvent de deux (Lincoln, Durham, Southwell, Canterbury; petite église de Melbourne, Derbyshire).

Un certain nombre de clochers ronds, ayant quelque parenté avec les tours celtiques de l'Irlande et surtout avec les clochers mérovingiens et carolingiens, sont une autre particularité étrangère à la Normandie, et répandue principalement dans la partie orientale de l'Angleterre. C'est surtout dans les comtés de Suffolk et de Norfolk qu'ils sont nombreux; on en trouve aussi un certain nombre en Essex. On peut citer le clocher de Rushmore, bâti en petit appareil irrégulier et dont les ouvertures ont été refaites au xve siècle; clocher de Blundeston, bâti de même, avec trois étages de style roman à très petites fenêtres en cintre simulé (l'étage supérieur ainsi qu'une baie ouverte à mi-hauteur sont gothiques); clocher de Herringfleet, en petit appareil irrégulier; il a un rez-de-chaussée portant trace d'une grande arcade et deux étages à petites baies, comme dans l'exemple précédent, enfin un étage supérieur, où de petites baies du même genre alternent avec de grandes baies en plein cintre à encadrement sculpté, subdivisées en ouverture géminée tracée au mètre. Le plus bel exemple est le clocher de Little Saxham (fig. 255); il s'ouvre au rez-de-chaussée sur l'église par une grande arcade, et sur l'extérieur par une fenêtre encadrée de zigzags; l'étage intermédiaire n'a que de petites baies; l'étage supérieur, séparé par un cordon à billettes, a quatre grandes baies en plein cintre subdivisées en baies géminées et séparées par des trumeaux ornés d'arcatures géminées. On peut encore citer le clocher de l'église Saint-Mary's Caslany à Norwich, celui de Lewes (Sussex), celui de Great Sheffond (Berkshire).



FIG. 254. — Cathédrale de Southwell (Nothinghamshire). La fenêtre de la façade est une refaçon du xve s.

A la cathédrale d'Exeter, reconstruite à partir de 1112 par l'évêque Warelwast, deux monstrueux clochers, semblables à des donjons, occupent les extrémités des bras du transept, disposition rare qui se retrouve à la cathédrale du Mans, à Saint-Chef (Isère).

La façade occidentale de l'église peut être de même occupée par une grosse tour carrée comme celle qui surmontait déjà le porche des églises

saxonnes (Bury Saint-Edmund's), soit flanquée de deux tours, comme aux cathédrales de Durham, Lincoln, Southwell, ou à l'abbatiale de Worksop (Nottinghamshire). Fréquemment, les pignons de la nef et du transept ainsi que les chevets plats ou la naissance de l'abside sont flanqués de tours d'escaliers qui ont, comme en Normandie, une certaine importance monumentale (cathédrales de Canterbury, Gloucester, Peterborough, Oxford, Norwich; Waltham-Abbey). Elles sont généralement carrées; parfois à pans coupés dans le haut, comme au transept de la cathédrale de Durham, dans la riche tourelle dite de Saint-Ethelbert à Canterbury, ou de haut en bas, comme à Ely. Une tourelle cylindrique d'escalier accolée au transept de l'église de Christchurch (fig. 256) (Hampshire) mérite une mention spéciale pour son ornementation composée d'un treillis losangé de moulures en relief, ornementation qui se trouve au pignon nord de Saint-Étienne de Beauvais et dans le pignon qui surmonte le portail de l'abbatiale de Kelso.



Fig. 255. — Clocher de Little Saxham (Suffolk).



Fig. 256. — Tourelle d'escalier à Christchurch (Hampshire).

Les portails ainsi surmontés de frontons sont assez fréquents : il suffira de citer ceux de Bury Saint-Edmund's, de Sainte-Marguerite à Cliff, curieusement guillochés.

L'ornementation des portails est la même qu'en Normandie; dans quelques-uns, les voussures sculptées descendent directement jusqu'au sol, comme à Iffley, à Kilpeck, à Elkstone et à Edlington près Doncaster, qui reproduit le motif normand bien connu des *têtes plates*; la plupart des voussures ne sont ornées que de zigzags, de tores crénelés et autres combinaisons géométriques

(Iffley, Lindisfarne, Castle-Rising, cathédrale de Southwell, Romsey, Betteshanger, Sandwich, Bekesbourne, Davington, Barden, Bredgar, Bridge, Sainte-Marguerite à Cliff, Ospringe, Saint-Étienne de Canterbury, cathédrale de Durham).



Fig. 257. — Portail sud de la cathédrale de Durham.

Le portail de Kenilworth est encadré d'un rectangle de moulures, comme certains portails germaniques. Un grand nombre de portails sont dépourvus de tympan (Bekesbourne, Davington, Barden, Bredgar, Bridge, Withwell, Iffley, Porchester, Southwell). Lorsqu'il existe un tympan, il est le plus souvent très simple ou décoré d'un appareil réticulé ou en épi comme à Norwich. Au xiie siècle, l'ornementation est très variée : on trouve des rinceaux et des animaux imités d'un motif oriental, comme à Dinton (Bucks), Egleskerry et à Treneglos (Cornouailles) ; deux lions accostant un arbre à Tourshope (Herefordshire) ou à Saint-Clément de Sandwich ; une Vierge en Majesté très barbare, entre deux rinceaux et des animaux, soit un *Agnus Dei* ou un Dieu de Majesté dans une ellipse avec les quatre animaux, comme à Elkstone (Gloucestershire), à Betteshanger (Kent), à Adel (Yorkshire), à Ely (porte du cloître), à Malmesbury, Barfreston, où les voussures sculptées à rinceaux, médaillons et figurines, sont d'une richesse exceptionnelle et rappellent Saint-Denis ; le tympan de Brinkop (Herefordshire) et de Fordington (Dorset) figure un Saint Georges ; ceux de Southwell et de Moreton-Valence (Gloucestershire) un Saint Michel ; ceux de Shobdon (Herefordshire) sont également d'une sculpture riche ; celui du portail sud de Malmesbury figure les Apôtres ; celui d'Essington a la forme d'un fronton, comme dans l'école auvergnate ; et, par une exception plus rare encore, celui de Rochester a non seulement un tympan et des voussures sculptés, mais des statues sur ses montants ; c'est là une œuvre inspirée des monuments fran-



Fig. 258. — Portail de Barfreston (Kent).

çais du milieu du XII[e] siècle, que le style de la sculpture rappelle absolument; à Kilpeck (Herefordshire), les fûts des colonnettes du portail sont ornés de rinceaux et de figurines, et sur les piédroits s'accrochent des animaux fantastiques rappelant le porche de Souillac. Quelques œuvres de statuaire monumentale de la seconde moitié du XII[e] siècle, à Chichester, à Lincoln et à York, rappellent absolument les œuvres françaises contemporaines; à Lincoln et à Chichester, des frises ou panneaux sculptés sur les façades rappellent les bas-reliefs extérieurs des écoles germanique et lombarde.

La façade romane de la cathédrale de Lincoln, élevée par l'évêque Remy, présente une ordonnance toute particulière : elle comprend un narthex formé par le bas des deux tours et par le vestibule intermédiaire, et en avant un porche de trois travées indépendantes, formées de voussures bandées à une grande hauteur entre les contreforts très saillants de la façade. Aux extrémités de celle-ci se trouvent deux enfoncements plus bas et moins profonds qui ne sont pas des arcatures, selon l'usage si fréquent, mais des absidioles. Les trois portails en plein cintre ont de nombreuses voussures; ils sont bas et sans tympan, comme dans le Poitou; au-dessus de chacun, une fenêtre s'abrite sous les arches que surmonte une bande d'arcatures, œuvre de l'évêque Alexandre, vers 1140.

Les grandes arcades ont parfois de très bonne heure des voussures moulurées (cathédrale de Durham), et plus souvent encore qu'en Normandie, elles s'ornent de zigzags et de tores crénelés (nef de Durham, Ely, Gloucester, Saint-Barthélemy de Londres, Romsey, Saint-Peter's, Northampton); assez souvent cette décoration s'applique aussi aux arcades des tribunes, comme dans le chœur de Lillers (Malmesbury, Waltham, Rochester). Des arcatures ornent les trumeaux intermédiaires des fenêtres (Castle Rising, Leominster, cathédrales de Peterborough, Ely, Norwich); d'autres forment des frises et des soubassements. Les arcatures entrecroisées sont beaucoup plus fréquentes qu'en Normandie (cathédrale et Saint-Augustin de Canterbury, cathédrales de Durham, Ely, Peterborough, Norwich, églises de Romsey, Malmesbury, Dunstable, Bury Saint-Edmund's, Castle Rising, Tickencote; fonts baptismaux de Connington, Alphington, Ancaster, etc.). Les écoinçons, tympans, arcatures, frontons sont, plus souvent encore qu'en Normandie, ornés d'un guillochis de dessins géométriques (Saint-Augustin de Canterbury; baies des tribunes de Peterborough; porche de Bury Saint-Edmund's, etc.). Les corniches à arcatures, de tracé parfois surbaissé, sont aussi fréquentes qu'en Normandie (Bury Saint-Edmund's, Ramsey, Iffley; cathédrales de Peterborough, Southwell, Winchester, Ely; abbatiale de Romsey).

Le plan circulaire a laissé des exemples intéressants; ce sont des monuments bâtis, comme ailleurs, par les Templiers ou en souvenir du

Saint-Sépulcre : l'église ronde de Northampton, édifice daté du premier quart du XIIe siècle, comprend une partie centrale octogone entourée d'un bas côté circulaire, les colonnes trapues portent des chapiteaux godronnés; le château de Ludlow possède une autre belle chapelle romane circulaire. L'église du Saint-Sépulcre de Cambridge est un beau monument de transition; d'autres exemples sont gothiques.

Une rotonde octogone abritant le lavabo de l'ancien cloître est accolée à la cathédrale de Canterbury.

L'Angleterre a non seulement de grandes abbayes romanes, comme la France, mais un beaucoup plus grand nombre de cathédrales romanes, plus importantes que celles qui existèrent chez nous; elles sont, en général, contemporaines de la conquête normande; elles ont été élevées, comme les donjons, par les nouveaux seigneurs qui avaient su s'approprier toutes les richesses du pays.

La cathédrale de Winchester a été commencée en 1079, consacrée en 1093, restaurée après la chute de la tour centrale en 1107; souvent remaniée à l'époque gothique.

La cathédrale de Lincoln a été fondée entre 1075 et 1092; celle d'Ely vers 1080; de la première il reste une façade et de la seconde un ensemble de la fin du XIe et du XIIe siècle.

Celle de Worcester a été commencée en 1084; la cathédrale de Gloucester fut fondée en 1089, l'abbatiale de Tewkesbury en 1087; la cathédrale de Norwich en 1096.

La cathédrale de Durham, la plus belle peut-être de l'Angleterre, fut commencée en 1093 par l'évêque Guillaume de Saint-Calais; la nef fut élevée de 1100 à 1133; dès 1104, le chœur était terminé puisque les reliques de saint Cuthbert y furent installées; nous verrons que cette église a déjà des voûtes d'ogives.

La cathédrale de Peterborough a été commencée en 1117; sa façade est du XIIIe siècle; le reste présente un bel ensemble roman.

La cathédrale de Southwell, avec ses trois belles tours carrées, est restée, à part le chœur du XIIIe siècle, une belle église romane, imposante surtout à l'extérieur.

La cathédrale d'Exeter est flanquée de deux grosses et très belles tours romanes dont le bas forme transept.

La cathédrale de Canterbury était l'œuvre du célèbre Lanfranc; le chœur, rebâti presque aussitôt sur une plus grande échelle par les archevêques Ernulf et Conrad, fut reconsacré en 1174; elle fut rebâtie en style gothique; une très belle crypte et un transept qui date en partie de Lanfranc et des portions de l'œuvre de ses successeurs conservées dans le chœur de Guillaume de Sens sont tout ce qui nous reste de la cathédrale romane.

La cathédrale de Rochester a été consacrée la même année 1130 ; la cathédrale d'Oxford, achevée probablement en 1180, n'appartient déjà plus au style roman. L'église de Saint-Alban a été reconstruite en 1077 par l'abbé Paul, ancien moine de Saint-Étienne de Caen. L'abbaye bénédictine de Lindisfarne date de la première moitié du XII[e] siècle. L'abbaye de Malmesbury est une des plus célèbres de l'Angleterre et son église est un remarquable édifice roman. L'abbatiale de Selby date du début du XII[e] siècle.

L'abbatiale de Kelso en Écosse est un des édifices romans les plus remarquables de la Grande-Bretagne, malheureusement il n'en reste que des ruines très mutilées. Il en est de même de plusieurs belles abbayes cisterciennes bâties dans la seconde moitié du XII[e] siècle : Furness, fondée par Étienne de Blois; Fountain, dont la nef a dû être achevée en 1147 ; Kirkstall, dont le chœur fut terminé en 1159 et dont la nef est un peu plus récente; Rievaulx, dont il ne subsiste que de faibles portions romanes.

On admire à Londres Saint-Barthélemy-le-Grand, fondé en 1125 par Rahere, ménestrel de Henri I[er].

L'église de Sherborne est un autre beau spécimen de la fin du style roman.

Les accessoires de l'architecture présentent un réel intérêt. Les fonts baptismaux romans sont assez nombreux; on y trouve des fonts importés de Tournai, comme les cuves à cinq supports des cathédrales de Lincoln et de Winchester ; d'autres plus nombreux sont de fabrication locale : soit, comme à Boarhunt, Chesterblade, etc., de simples cuves circulaires sans support ; soit, comme en Cornouailles à Launceston, Warbstow, Saint-Thomas, Alternon, Jacobstow, des cuves montées sur un pied unique ; soit enfin le type à cinq supports imité des cuves du nord de la France, comme à Southill (Cornouailles) et à Ringmore. Certains fonts du XII[e] siècle sont ornés de figurines sous des arcatures, comme la cuve carrée de Bornham Deepdale (Norfolk) et celle de Southrop (Gloucestershire) ou la belle cuve en plomb de Dorchester (Oxfordshire), la première figurant les Travaux des mois, la seconde les Vertus, la troisième les Apôtres.

Un certain nombre de cimetières conservent des croix de pierre romanes intéressantes : c'est, comme sur le continent, une croix stylisée ornée quelquefois d'un grossier crucifix et montée au sommet d'un pilier sculpté. Ce pilier n'est pas en forme de colonne, mais de simple fût sans chapiteau ni base, carré, octogone ou cylindrique, couvert, ainsi que les branches de la croix, d'entrelacs et parfois de figurines. On peut citer à Gainford (Durham) les vestiges d'un fût de croix du XI[e] siècle à sculptures très barbares; à Rothbary et à Hexham (Northumberland), d'autres du XII[e] siècle d'un dessin beaucoup meilleur et d'un style britannique très

particulier; à Bewcastle (Cumberland), un fût carré aminci du haut est couvert de figures, d'entrelacs, rinceaux et animaux d'un bon style du milieu du XIIe siècle; celui de Rythwell (Dunfrieshire) offre une suite d'intéressants bas-reliefs de la même époque; à Durham et à Kelloe (Durham) sont conservés de riches et élégants spécimens de croix de cimetière du XIIe siècle; il faut citer encore, dans le Staffordshire, les croix de Seek, Stoke-sur-Trent, Ilam, Cheekly, Chebsey, Leek et Wolverhampton; dans le pays de Galles la croix plus simple de Saint-David's, etc. Les plus belles de ces croix sont dans la région septentrionale, ancienne Northombrie (Ruthwell Newcastle). Certaines croix avec crucifix sont encastrées dans les façades d'églises romanes, comme dans l'Ile-de-France et la Picardie; celle de Little Langford (Oxfordshire) peut être du XIe siècle; celle de Romsey (Hampshire) date du XIIe. Un tombeau roman en forme de sarcophage simulé avec couvercle en dos d'âne sculpté et figurines encadrées d'arcatures (XIIe siècle) se voit à Peterborough.



Fig. 259. — Croix du Sud, à Castledermot. (D'après Miss Margaret Stokes).

Plusieurs salles capitulaires romanes sont remarquables; on peut citer celles de Bristol, de Furness, etc. Dès l'époque romane apparaît un plan de salle capitulaire en rotonde qui est tout à fait propre à l'Angleterre; c'est vers 1120, en effet, que fut commencée celle de Worcester, sur plan circulaire; le chapitre ruiné de l'abbaye cistercienne de Margam (1190) et la salle capitulaire d'Alnwick, dont il ne reste que des fondations, semblent avoir appartenu au style de transition et affectaient la même forme.

Architecture civile et militaire. — L'architecture civile eut en Angleterre dès l'époque romane une remarquable floraison, qu'attestent encore des vestiges tels que l'escalier monumental du chapitre de Canterbury : c'est un grand perron droit protégé par un toit à double rampant porté sur une suite d'arcatures; quatre piliers en forme de grosses colonnes et trois arcades à voussures ornées de zigzags abritent le palier qui précède ce perron et forment un porche en avant de l'escalier. La maison dite du Juif, à Lincoln, ressemble aux maisons romanes françaises. Son étage supérieur seul a d'élégantes fenêtres subdivisées en deux petites arcades retombant sur des colonnettes; sa jolie porte d'entrée s'abrite sous l'encorbellement que forme le contre-cœur d'une cheminée. Dans la même ville, les restes de la maison romane de la Guilde de Sainte-Marie montrent un rez-de-chaussée à peine éclairé; à Milborn-Port

(Somersetshire), une porte de maison romane présente un élégant arc surbaissé orné de zigzags.

Le palais des évêques de Durham, dans l'enceinte du château, nous a gardé l'aspect d'une demeure fastueuse du temps de Guillaume le Conquérant. Une chapelle privée à deux étages se relie aux appartements ; le rez-de-chaussée est couvert de voûtes d'arêtes portées sur six colonnes. A Southampton, on voit encore les restes d'un manoir de Richard Cœur de Lion qui comprenait une grande salle, une chapelle et un cellier.

L'architecture militaire du XIᵉ et du XIIᵉ siècle a laissé en Angleterre des souvenirs nombreux et imposants ; on sait, du reste, qu'en France, la Normandie conserve les donjons romans les plus beaux peut-être, et à coup sûr les plus nombreux, que Robert de Belesme était Normand, et que Richard Cœur de Lion imprima un grand essor à l'art de l'ingénieur militaire.



Fig. 260. — Donjon de Norwich (Norfolk).

En Angleterre, le plus célèbre constructeur de donjons romans fut Gundulph, évêque de Rochester, mort en 1095. Son donjon de West Malling près Mardstone (Kent) est le plus ancien donjon normand de la Grande-Bretagne. A Rochester même, le donjon est l'œuvre de l'évêque Guillaume de Corbeil et date de 1126 à 1139 ; c'est un des plus beaux monuments de ce genre, il ressemble beaucoup à celui de Loches, mais il est sensiblement plus orné ; on voit à l'intérieur des arcades portées sur de gros piliers ronds à chapiteaux godronnés ; des couloirs et des cabinets sont ménagés dans l'épaisseur des murs, ainsi qu'un puits dont une niche abrite l'orifice. A Sherborne (Dorsetshire) de belles colonnes à chapiteaux godronnés portent la voûte du rez-de-chaussée d'un donjon ruiné, moins important que le précédent.

Les étages supérieurs n'ont jamais de voûte. La plupart des donjons sont de vastes rectangles munis de tourelles carrées aux angles et d'autres tourelles ou de contreforts au centre des faces lorsque celles-ci présentent un certain développement : on peut citer la Tour de Londres, les donjons de Newcastle, de Scarborough et de Goodrich ; celui de Guilford, qui a de curieux chaînages d'appareil ; celui de Bamburgh (Northumberland) et celui de Douvres (seconde moitié du XIIᵉ siècle), qui ont de remarquables fenêtres géminées ; celui de Norwich, plus récent encore, et dont les quatre travées sont ornées extérieurement à chaque étage de rangs d'arcatures.

Ces donjons ont souvent un avant-corps rectangulaire servant d'entrée,



Phot de M Mac Gregor, comm. par *Sc. and Art Mus.*, Dublin

FIG. 261. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE CLONFERT (IRLANDE).

comme à Loches (Exeter, Newcastle, Norwich, Douvres). A Exeter, l'entrée est un portail roman à deux voussures retombant sur des colonnettes; un grand mâchicoulis est bandé en avant et au-dessus, entre des contreforts.

A la fin du XIIe siècle, les donjons prennent, comme en France, des formes variées : celui de Chilham est hexagone; celui d'Oxford, circulaire à trois tourelles carrées; celui de Conisborough, cylindrique avec six énormes contreforts; celui de Brunless, cylindrique avec une tourelle d'escalier; celui de Three-lor, simplement rond; à Castle-Gogh, on trouve deux tours rondes isolées réunies entre elles par un mur en arc de cercle.

L'Architecture romane en Irlande. — L'architecture romane de l'Irlande conserve des habitudes carolingiennes, telles que les tours cylindriques isolées et le style de la sculpture monumentale traitée en faible relief et en méplat avec abondance de motifs géométriques. Il subsiste même des habitudes que l'on peut appeler préhistoriques, comme les jambages inclinés des portails qui rappellent les constructions mycéniennes; tels sont les portails de Temple Martin (Kerry) et Maghera (Londonderry), celui-ci sculpté de rinceaux et d'entrelacs sur les piédroits et couronné d'un linteau où la crucifixion est sculptée en méplat dans le style carolingien. Le plus beau portail roman est celui de la cathédrale de Clonfert (fig. 261) où le pignon décoratif et les voussures ornées de têtes plates sont d'un style tout normand, mais où l'ornementation géométrique en faible relief répandue à profusion est d'un style bien local.

Une autre habitude carolingienne longtemps conservée en Irlande consista à accompagner les églises de hautes tours cylindriques isolées qui font penser à des minarets. Ces tours, très exceptionnelles en d'autres pays, sont nombreuses en Irlande; au commencement du XIXe siècle, lord Dunroven en a donné une liste de 118, augmentée depuis par Miss Margaret Stokes.

La plus ancienne mention connue de ces tours se rapporte à celle de Slane et date de 950; toutes celles qui subsistent sont postérieures à l'époque des constructions en pierres sèches, et on les croit antérieures à l'époque gothique, mais cette opinion, qui s'appuie sur de simples tracés d'arcs, est très contestable, et la tour d'Ardmore, par exemple, a une poivrière en pierre qui semble indiquer le XIIIe ou le XIVe siècle. Toutes ces tours ont une porte percée comme celle des donjons au niveau du premier étage, et dont les jambages sont souvent inclinés.

L'un des plus anciens édifices romans d'Irlande est la nef ruinée d'Iniscaltra, construite vers 1010; elle est lourde et sans ornement, une tour cylindrique isolée s'élève à côté. Au XIIe siècle, les monuments se rattachent nettement à l'art anglo-normand, avec quelques souvenirs de l'ornementation celtique, comme au portail de Kilmaldekar, à piédroits

inclinés portant un tympan d'où sort une grosse tête de monstre, et dans les portails plus récents de S. Farannan, Rahen, Clonaltin, plus encore ceux de Clonmacnois et Killeshim.

Certains motifs de sculpture à Ardmore et à Aghendœ montrent des dessins géométriques ingénieux et gracieux en faible relief, des grecques, des croix, des galons perlés, un chapiteau souvent répété orné d'une tête humaine qui n'appartiennent pas au répertoire des motifs usités en Angleterre, mais à celui de l'ornementation celtique irlandaise ; au contraire, les zigzags qui entourent les arcatures, qui accostent les frontons aigus, qui couronnent les portails de Roserca, Tuam, Greine, Freshford, la chapelle du roi Cormac, à Cashel, ne se distinguent en rien du style anglo-normand ; ce dernier édifice, fondé en 1127, et qui a reçu des voûtes d'ogives à la fin du XIIe siècle, est le plus élégant des édifices romans de l'Irlande. Sa courte nef est ornée de deux rangs d'arcatures au dedans et au dehors, et cantonnée de deux tours carrées à l'est ; elle est précédée d'un narthex avec deux riches portails ; celui de l'extérieur est surmonté d'un fronton aigu à plates-bandes et à rosaces assez originales, et son tympan figure un petit guerrier luttant contre un lion colossal ; les chapiteaux sont godronnés. Entre le chœur et la nef, une cloison percée d'une arcade forme une sorte de jubé très ouvert ; le chœur est carré et suivi d'une petite chapelle rectangulaire.



Phot. comm. par *Sc. and Art Mus.*, Dublin.

FIG. 262. — Tour d'Ardmore (Irlande).

Les ruines de l'abbaye de Mellifont présentent un édicule octogone largement ouvert par des arcades en plein cintre ornées que portent des piliers cantonnés de colonnettes. On a voulu y voir un baptistère ; c'est plus probablement l'édicule d'une fontaine d'ablutions. Les monuments les plus typiques du style irlandais sont les grandes croix romanes en pierre ; elles ont un cercle reliant les bras aux montants pour en assurer la solidité ; elles portent parfois un crucifix juponné et couronné (Tuam) et sont généralement couvertes sur toutes leurs faces de bas-reliefs carrés où quelques panneaux d'entrelacs alternent avec des représentations très variées : histoires d'Adam, de Samson, de David, d'Abraham, de Jacob, Elie, Daniel, des enfants dans la fournaise, des Mages, des Apôtres, du Christ et des Saints ; évêques, processions, musiciens, chariots et plus

d'un motif difficile à identifier. On peut citer une quarantaine environ de ces croix, et parmi les plus remarquables, celles de Castledermot, Clonmacnois, Dunnamagen, Durrow, Killarney, Kilklispeen, Kells, Monasterboice, Moone Abbey, Termon-Fechin, Teampul-Brecan, etc.

Les Orcades paraissent s'être rattachées à l'architecture scandinave A Orphir existent les ruines d'une petite église ronde, probablement du XIIe siècle, dépourvue de collatéral et de tout ornement, mais possédant à l'est une abside voûtée en cul-de-four et percée d'une fenêtre en plein cintre ébrasée. Ce monument est analogue aux églises de Bornholm.

VI

SCANDINAVIE

Norvège. Architecture de bois. — En Norvège, deux architectures ont régné simultanément depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIe ou XVIIIe. L'architecture de bois, dont l'originalité n'est peut-être pas aussi absolue qu'elle le paraît au premier abord, mais qui est bien un produit du génie local; et l'architecture de maçonnerie, importée peu après le christianisme et, comme lui, par les Anglo-Saxons.

Rien n'est plus difficile que de déterminer la date des quelques églises de bois que possède encore la Norvège. Il est très probable qu'elles sont beaucoup moins anciennes que leur style ne le ferait croire à première vue ; mais ce style semble, en revanche, prouver nettement que les monuments subsistants sont la reproduction traditionnelle d'autres plus anciens, et que la création du type remonte au XIIe siècle. Certains objets en métal, encensoirs et châsses exécutés en Norvège, peut-être depuis le XIIe, certainement depuis le XIIIe siècle, jusqu'à la fin du moyen âge s'inspirent ici comme ailleurs des formes de l'architecture et reproduisent l'architecture de bois.

Cette architecture elle-même procède de trois éléments : la composition générale est empruntée à l'art byzantin; la sculpture montre la persistance de la décoration carolingienne; enfin le climat et la matière ont imposé certaines modifications à la structure byzantine. — la matière et le goût local, un certain caractère particulier à l'ornement.

Les églises byzantines, que l'art carolingien avait déjà imitées, présentent fréquemment une nef carrée, au centre de laquelle une coupole est portée sur quatre colonnes; la coupole est élevée, les piliers qui la portent sont étrésillonnés par des tribunes, ou même, comme dans l'église carolingienne de Germigny-les-Prés, par de fausses tribunes. A l'est de l'édi-

fice s'ouvre une abside, et souvent des absidioles l'accostent; enfin des portiques peuvent entourer le monument. Le clocher est un hors-d'œuvre.

La structure d'une église norvégienne est une fidèle traduction en bois de ce programme.

La coupole est remplacée par une sorte de guérite carrée, modification de la lanterne carolingienne telle qu'on la trouve à Germigny ou à Saint-Satyre de Milan; les colonnes sont remplacées par des troncs de sapin; entre ces mâts sont disposés des étrésillons imitant les arcades et les balustrades de tribunes telles que celles d'Aix-la-Chapelle : des écoinçons en quart de cercle se rapprochent pour dessiner des cintres; des pièces croisées en X et sculptées en palmettes sont disposées plus bas, comme le seraient des balustrades de tribunes; des chapiteaux ronds et des têtes de lion monstrueuses tirant des langues énormes ornent les montants aux points de retombée des arcades simulées. Du côté de l'est, s'ouvre une abside cantonnée parfois de deux absidioles, construites comme des futailles; un clocheton les surmonte, c'est peut-être un souvenir des pavillons qui s'étageaient au-dessus de l'autel dans les vieilles basiliques d'Occident. Les parois droites sont formées d'une charpente recouverte d'épaisses planches de sapin; des portails s'ouvrent à l'ouest, au nord et au sud comme dans les églises byzantines; enfin, tout autour du monument, règne une galerie extérieure de circulation, composée d'un parapet plein et d'une arcature en bois découpé. Des toits très inclinés couvrent chacune de ces parties, et leur étagement produit un curieux effet pittoresque; ils sont formés de planches épaisses reposant sur des arbalétriers et sur des pannes dont les intersections sont renforcées d'écoinçons pleins échancrés en demi-cercle, de façon à déterminer des caissonnements ovales : c'est le même système que dans les arcades simulées de la nef. Ces caissonnements oblongs rappellent beaucoup le dessin du plafond de bois du château de Ravel (Puy-de-Dôme), qui date du XIVe siècle.



Phot. O. Vaering, Christiania.

Fig. 265. — Portail d'Aal. (Musée de Christiania.)

A l'extérieur, les toitures sont couvertes d'écailles imbriquées, mais elles sont surtout remarquables par leurs crêtes et acrotères en forme de dragons tirant des langues fantastiques. Dans le chambranle et le cintre simulé des portails, d'autres bêtes fantastiques s'enroulent parmi les rinceaux aux feuilles stylisées et aux tiges inextricablement enlacées. Toute cette décoration appartient au même style que celle des manuscrits irlandais des époques carolingienne et romane. Sur les montants de quelques

portails, les diverses scènes de la légende des Niebelungen sont retracées dans une suite de médaillons.

Les arcs des portails s'inscrivent dans un chambranle rectangulaire sculpté, qui suit bien la forme de la construction de bois.

Ce qui achève de démontrer que de tels monuments sont la traduction en bois d'édifices byzantins, avec ou sans l'intermédiaire des interprétations carolingiennes, c'est la façon dont l'architecture byzantine se modifie sur son propre territoire dans certaines contrées froides : dans l'île de Chypre, vers le sommet du mont Troodos, il existe à Pelendria une bourgade de climat tempéré, froide même en hiver, où les neiges sont abondantes. Trois églises byzantines s'y rencontrent ; elles sont couvertes de toits aigus, débordant largement pour écarter la neige du bas des murs ; les angles inférieurs de ces toits sont même soutenus sur des poteaux corniers, et l'église principale, qui possède une coupole centrale sur tambour, a sur la calotte de cette coupole un petit toit en bâtière.

A quelle époque peuvent remonter les églises de bois de la Norvège? Il est certain que nulle église, surtout rurale, ne saurait être antérieure à la fin du XIe siècle, époque où le pays devint chrétien ; en second lieu, il est certain que le style de ces édifices est généralement archaïque : l'Allemagne construisait encore en style roman au XIIIe siècle ; la Norvège l'a de beaucoup dépassée ; une stalle du musée de Trondhjem datée du XVIIe siècle appartient au meilleur style de la fin du XIIe ; un banc de 1817 au musée de Christiania reproduit des rinceaux que l'on attribuerait au XIe siècle.

Un portail roman en bois du même musée a des chapiteaux ornés de têtes humaines dont la barbe et la coiffure indiquent le XVIe siècle ; au musée de Christiania, d'autres débris d'églises de bois ont des profils gothiques qui ne sauraient remonter au delà du XIIIe siècle. A vrai dire, il n'est pas très difficile de reconnaître, au style dégénéré ou hybride des ornements, certaines œuvres très récentes, et à un meilleur style un plus petit nombre d'autres plus anciennes. Dans ce nombre il faut citer en première ligne, au musée de Christiania, les montants du portail de l'église de Vegusdal qui doivent remonter au XIIe siècle, puis les montants un peu plus récents du portail d'Hyllestad ; ils représentent tous deux la légende des Niebelungen ; les portails de Flaa, d'Aal (fig. 265) et de Tuft, simplement ornés de rinceaux et d'animaux fantastiques, sont d'un très bon style. Au musée de Bergen, une dizaine d'autres portails du même style semblent être des œuvres du moyen âge. Quant aux églises entières, il en reste très peu : on peut citer en Télémark celle de Borgund, celle de Fantoft, celle de Gol, transportée à Christiania ; celle de Hitterdal, celle d'Eidsborg, celle de Lierdalsösen, transportée en Silésie ; l'église de Fortun près Bergen ; l'église de Tind, etc.

Comme dans l'architecture byzantine ou carolingienne, la composition des églises de bois de Norvège ne comporte pas de clocher. Le clocher de charpente composé essentiellement de deux grands poteaux étayés et d'un toit abritant la cloche s'élève à côté de l'église (Borgund).

En Danemark, des clochers de ce genre accompagnent des églises en maçonnerie.

Architecture de pierre. — Les premiers monuments de pierre de la Norvège ne sont pas l'œuvre d'artistes nationaux : de tous temps, les rapports de la Norvège avec l'Angleterre ont été intimes et fréquents : les premiers missionnaires qui ont évangélisé le pays furent envoyés par le roi Canut (1014 à 1036) et c'est à l'Angleterre que leurs successeurs ont emprunté des architectes capables de construire en maçonnerie lorsqu'ils ont pu s'accorder ce luxe : les plus anciennes églises de pierre remontent au début du XIIe siècle; toutes appartiennent à l'art anglo-normand; par exception l'église de Ringsaker appartient à l'art du centre de la France.



Phot. Valentine, Londres

Fig. 264. — Église de Gol (transportée à Christiania).

A défaut d'autre mérite, la petite église d'Aker près Christiania est complète, avec une abside simple, une tour-lanterne carrée, une nef et des bas côtés sans voûte; les arcades simples reposent sur de gros piliers ronds à chapiteaux cubiques déprimés.

La cathédrale de Trondhjem conserve un transept roman très intéressant : ses pignons sont ornés d'arcatures superposées; au centre s'élève une tour-lanterne carrée; au nord, on pénètre par un porche dont le premier et le second portail ont des voussures à zigzags, à losanges et à baguette crénelée; à l'est de chaque bras une chapelle carrée qui a reçu des voûtes d'ogives à la fin du XIIe siècle s'ouvre par une arcade à triple voussure ornée de zigzags et retombant sur des colonnettes à chapiteaux godronnés; au-dessus, règne un triforium dont les baies sont divisées en deux arcs de refend; plus haut un passage traverse la muraille et les embrasures des fenêtres. Cette construction date de 1157 à 1161.

A Stavanger, la cathédrale conserve une nef romane restaurée, sinon rebâtie, après un incendie survenu en 1172. Cette nef et ses collatéraux sont dépourvus de voûtes; deux travées des bas côtés, séparées par un

arc doubleau, répondent à chaque travée de nef; les piliers cylindriques trapus portent des arcades ornées de zigzags sur des chapiteaux godronnés et déprimés, mais le style normand s'affirme surtout dans les deux portails latéraux (fig. 265), qui doivent être antérieurs à l'incendie: leurs trois voussures sont ornées de zigzags et de losanges; leurs colonnettes ont des chapiteaux godronnés; ils sont couronnés du fronton aigu si fréquent en Normandie, en Angleterre et en Irlande, et ce fronton offre une surface guillochée qui rappelle les écoinçons des arcades de la cathédrale de Bayeux, les murs latéraux et les fonds d'arcatures de l'église de Thaon, de la Trinité de Caen, de Saint-Augustin de Cantorbery.



Phot. Enlart.

Fig. 265. — Portail de la cathédrale de Stavanger.

A Sainte-Marie de Bergen, voûtée d'ogives après coup, la nef est également romane; les piliers cruciformes sont couronnés de chapiteaux à godrons; les tribunes s'ouvrent par des baies géminées; le portail nord, tout à fait anglais, est de proportions larges et basses, sans tympan; une de ses trois voussures est ornée d'une torsade, ainsi que les fûts de la colonnette qui la reçoivent; des denticules, de petits rinceaux en méplat, des étoiles normandes et des chapiteaux bas ornés d'animaux monstrueux et de palmettes, complètent cette décoration.

La cathédrale ruinée de Hamar, bâtie en 1265, est encore romane: elle avait un chevet carré, une nef et des bas côtés sans voûtes, des arcades en plein cintre et de gros piliers ronds très élevés, couronnés de chapiteaux très bas, sans sculpture: c'est encore de l'architecture anglaise la mieux caractérisée. L'église de Ringsaker semble inspirée, non plus de l'art anglo-normand, mais de l'art du centre de la France: la nef est couverte d'une voûte en berceau butée par des demi-berceaux latéraux.

L'architecture de l'Islande paraît ne faire qu'un seul et même art avec l'architecture en bois de la Norvège, d'où les pièces ont dû être transportées toutes travaillées. On sait que l'île elle-même ne fournit pas de bois de construction. Dans le sud du pays, l'église de Valthiofstad possède une remarquable porte sculptée romane: le vantail cintré est orné d'un anneau en fer ciselé et de deux grands médaillons circulaires superposés; dans celui du bas, on voit un entrelacement d'animaux fantastiques; dans celui du dessus, deux cavaliers en costume du XIIe siècle,

dont l'un combat un dragon et dont l'autre est accompagné d'un lion et d'un autre animal.

C'est également par des vantaux de portail que l'art norvégien est représenté dans l'île de Gotland : ceux de la cathédrale de Wisby (1225) transportés au musée de cette ville, sont ornés de serpents entrelacés.

A part ces exceptions et des modèles français importés par les moines de Cîteaux, l'architecture romane des autres pays scandinaves, Suède, Danemark, îles de la Baltique et colonies d'Amérique, se rattache à l'école germanique, au moins à l'époque romane, car au XIIIe siècle, les styles anglais et français y pénétrèrent.

Suède. — La Suède ne fut pas, en effet, évangélisée par les moines de la Grande-Bretagne, mais par saint Anschaire de Corbie, et, en son temps, l'enseignement artistique de l'Occident avait son centre, créé par Charlemagne, sur les bords du Rhin ; c'est surtout bien plus tard, à l'époque gothique, que les relations nouées et conservées entre la Suède et la France portèrent leurs fruits en matière d'art ; jusque-là, les régions scandinaves autres que la Norvège se fournirent d'architectes au plus près, c'est-à-dire en Allemagne ; les montagnes de Norvège et l'entrée dangereuse de la Baltique étaient, en effet, des barrières qui limitèrent vers l'est l'expansion de l'art anglo-normand et ne laissèrent même passer que peu d'influence norvégienne.

Les petites églises romanes de Suède, souvent bâties en brique, ont généralement une nef de plan ramassé, suivie, à l'est, d'un chœur carré et d'une abside, ou simplement d'un chevet rectangulaire, et précédée, à l'ouest, d'une tour carrée plus ou moins massive. La nef est fréquemment plus basse que le chœur et se trouve, d'autre part, dominée par le clocher. C'est à cause de cette dépression centrale que ce type d'église a reçu, en Scandinavie et en Allemagne, le nom d'*églises en bâtière*. Ces églises sont généralement dépourvues de voûtes ; leurs corniches à arcatures se relient à des plates-bandes verticales. Parmi ces monuments, tout à fait analogues à ceux de l'Allemagne du Nord, on peut citer les églises de Housaby, Flistad, Kaga, Hogby, Styrra, Oestra-Tollstad, Vestra-Tollstad, Valfrouberga ; l'église en bâtière de Foera, dans l'île Osland, etc. Sur les bords du lac Maelar, les trois églises de Sigtonna ont quelque intérêt : Saint-Pierre est de plan cruciforme avec une nef simple et deux tours au centre et à l'ouest ; Saint-Olaf a des collatéraux et une abside ; Sainte-Marie offre le même plan avec un chevet carré.

L'alternance des piliers ronds et carrés s'observe, au XIIIe siècle, dans les cathédrales en brique de Westerès et Strengnès. Un des meilleurs types du style roman du nord de l'Allemagne en Suède est la vieille église

d'Upsal, bâtie exclusivement en brique et sans voûte, chevet rectangulaire, transept plus bas que la nef, éclairée par des œils-de-bœuf; de lourds piliers et, à l'ouest, une grosse tour carrée. Toute la décoration consiste en dessins, croix, arcatures, etc., formés par la simple saillie des briques, et en quelques surfaces plâtrées.

La cathédrale de Lund (fig. 266), consacrée en 1145, est le principal édifice roman de la Suède et présente un type complet et remarquable d'architecture germanique; elle comprend une abside simple, un transept très saillant, avec deux chapelles rectangulaires dans l'angle du chœur, une nef de quatre travées originairement sans voûtes et huit travées de bas côtés à voûtes d'arêtes; enfin, un narthex surmonté de deux belles tours carrées.

Les piliers carrés sont alternativement de deux sections différentes; les plus petits portent deux arcs de refend dans les grandes arcades de la nef réduites au rôle d'arcs de décharge; cette disposition peut avoir été introduite après coup, comme à la cathédrale de Saint-Dié, pour voûter les collatéraux. A l'extérieur, des galeries hautes s'ouvrent autour de l'abside et aux pignons de la façade et du transept, les corniches à arcatures sont reliées à des plates-bandes verticales, les portails ont des tympans et des voussures sculptés de rinceaux et d'animaux traités en méplat et très analogues à la sculpture lombarde; comme les porches de Lombardie, l'un des portails a, sur ses sommiers, des lions en haut relief, surmontant deux colonnettes indépendantes; le grand portail a des voussures avec tores annelés; le portail du nord-est présente à l'intérieur des chérubins formant cariatides et posés sur des lions; la chapelle du sud-est s'ouvre par un bizarre arc triomphal du même style, avec un tympan orné d'un chérubin entre deux lions, de belles voussures et des colonnes indépendantes à chapiteaux corinthiens, dont le style rappelle la cathédrale de Spire. La partie la plus remarquable de l'édifice est la vaste crypte qui s'étend sous le transept et le chœur. Elle a des piliers et des colonnes dont certaines présentent des fûts à cannelures ondulées et dont deux autres ont une décoration plus étrange: deux colosses ont été sculptés dans le même bloc de granit que ces fûts; l'un est un Samson, les pieds crispés sur la base de la colonne qu'il étreint de ses bras; l'autre est une femme accroupie qu'une corde lie par la taille à la colonne; peut-être est-ce Dalila, mais une légende toute différente s'est faite sur ces personnages. L'église de Dalby, près Lund, consacrée en 1165, reproduit cette crypte avec quelques différences: on y voit un pilier en forme de faisceau de colonnes reposant sur des lions accroupis, comme dans la crypte de Roldue, en Hollande, et la chapelle de Mousson (Meurthe-et-Moselle).

Dès la première moitié du XIIe siècle, les moines cisterciens introduisaient en Suède un art roman plus austère, il est vrai, mais plus curieux de progrès: en 1145, le roi Sverker avait appelé des religieux de Clair-



Phot. Enlart

FIG. 266. — Cathédrale de Lund.

vaux pour qui il fonda les abbayes d'Alvastra et de Nydal. Étienne, premier abbé d'Alvastra, devint évêque d'Upsal et obtint du pape l'érection de ce siège en métropole de la Suède ; à sa requête aussi, les rois Sverker et Charles fondèrent les abbayes de Warnhem et de Saeby, filles d'Alvastra, tandis qu'un évêque de Lund, Eskillus, allait, en 1182, mourir à Clairvaux.

L'abbatiale, aujourd'hui ruinée, d'Alvastra fut élevée sur le modèle de celle de Fontenay, près Montbard ; le chevet était rectangulaire ; quatre chapelles carrées s'ouvraient sur le transept voûté, comme la nef, en berceau brisé peu élevé ; les collatéraux étaient couverts de berceaux transversaux. A l'ouest, par une concession aux habitudes germaniques, une chapelle rectangulaire faisait face au chœur, tandis que deux narthex s'ouvraient en regard des bas côtés. Les piliers étaient simplement carrés.

L'église de Vitskoel imite le plan de Cîteaux : elle a un chevet carré avec déambulatoire garni d'absidioles.

L'église de Warnhem, élevée de 1148 à 1192, a aussi de lourds piliers carrés, mais originairement ses collatéraux mêmes étaient sans voûtes ; deux tourelles d'escaliers cantonnent la façade ; le chœur et le transept sont plus récents et plus curieux ; cette partie présente le plan de Clairvaux : une abside à déambulatoire entouré d'une ceinture continue de sept chapelles trapézoïdes qui forme un troisième demi-cercle plus bas que ceux de l'abside et du déambulatoire.

Les voûtes de celui-ci sont très étranges : on y a appliqué, comme dans l'église de Vertheuil, en Médoc, et dans les tribunes de la collégiale de Mantes, le système des voûtes en berceau transversal, mais, à la différence des exemples précités, trois berceaux de ce genre alternent ici avec des voûtes d'arêtes, ce qui donne alternativement deux hauteurs diffé-

rentes aux voûtes et aux arcades du déambulatoire. Les travées voûtées en berceau ont été introduites pour permettre d'éclairer le déambulatoire: elles sont couvertes de toits très inclinés et les fenêtres s'encadrent dans des pignons aigus; ces travées en berceau présentent donc, à l'extérieur, l'aspect de chapelles qui coupent d'une façon très pittoresque le toit du déambulatoire.

L'église de Warnhem, dont le chœur marque déjà le style de transition, fut achevée en style gothique; la cathédrale de Linköping, consacrée en 1150, a été rebâtie au XIIIe siècle en style de transition et en gothique. L'île de Gotland fut évangélisée en 1028 par les soins de saint Olaf Haraldson. C'est une des contrées d'Europe les plus riches en édifices du moyen âge; on n'y trouve pas un village qui n'ait une vieille église plus ou moins bien conservée, et la ville de Wisby, capitale de l'île, en conserve une dizaine. Beaucoup de ces églises sont intéressantes et un certain nombre appartiennent à l'architecture romane du XIIe et surtout du XIIIe siècle: le style germanique domine.

Presque toutes ces églises sont voûtées; les églises rurales ont toutes un chevet rectangulaire ou une abside, un chœur carré, une nef carrée et une grosse tour de même plan à l'ouest; les voûtes d'arêtes sont employées partout et persistent à l'époque gothique. Dans les moyennes églises, une colonne centrale porte les retombées des quatre travées de voûtes de la nef; quelques-unes ont deux nefs (Gothem, Félo, Tingstaede); les supports sont des colonnes ou des piliers carrés à simples impostes. Les portails principaux sont sur les côtés; ils sont nombreux comme dans les églises d'Orient; le bas de la tour occidentale forme généralement un baptistère surmonté d'une tribune, et quand il existe un portail à l'ouest, il est sans importance. Beaucoup de ces tours se terminent par quatre pignons et quelques-unes sont entourées à mi-hauteur d'une galerie extérieure composée comme un triforium, et tel qu'on en voit à la collégiale d'Épinal (églises de Burs et de Dalhem). On peut citer comme exemples d'architecture romane en Gotland: l'église de Follingbo, avec ses corniches à arcatures reliées à des plates-bandes verticales; le portail occidental de celle de Staonga, avec ses chapiteaux godronnés et ses curieuses pentures; la partie occidentale de l'église de Burs, une partie du clocher, le portail nord-ouest et les pentures de l'église de Dalhem; le clocher d'Ételhem, le chœur de Barlingbo, bâti en 1200; la tour de Grotlingbo, la nef de Garde, le chœur de Gorines, le portail de Hemse; l'église de Gothem, bâtie en 1199 et que des remaniements ont rendue très irrégulière; l'église d'Eke, l'église de Brutle, en partie du XIIe siècle; les tours de Valls, de Bro, de Stenkyrka, du Vate; le portail de Bjorke, Hablingbo, Roma (pentures), celui d'Eskelhems, avec son tympan à rinceaux gravés; la nef de Follingbo; les églises de Tide, Fleringe, Ganthems, Hedjeby, Rute, Tingstade, etc.

La ville même de Wisby a plusieurs églises romanes : Sainte-Dorothée, qui aurait été fondée en 1086, et Saint-Laurent (Saint-Lars), église des Grecs, s'élèvent côte à côte sur le même alignement et présentent le même plan ; Sainte-Dorothée peut remonter au milieu du XIIe siècle, et Saint-Laurent à la fin de la même époque ; Saint-Laurent est un peu plus grand et un peu mieux conservé. Le plan, curieux (fig. 267) atteste l'influence byzantine ; le centre de l'église est un carré ; sur ses faces, des bras de croix très courts forment un transept, un chœur et le bas d'une tour occidentale ; au delà du chœur s'ouvre une abside. Au centre de l'édifice, quatre très hauts piliers carrés portent les arcs doubleaux de la croisée, que couvrait non une coupole, mais une voûte d'arêtes bombée ; dans l'énorme épaisseur des murs circulent cinq escaliers desservant deux étages de galeries qui prennent jour sur l'intérieur par des baies simples ou géminées. Trois portails s'ouvrent au nord, au sud et à l'ouest ; ce dernier a deux colonnettes sur chacun de ses piédroits. Le haut de la tour occidentale est du XIVe siècle ; le chœur et l'abside peuvent avoir été remaniés : ils ont des voûtes gothiques primitives du XIIe ou du XIIIe siècle ; le reste de l'église, fort bien bâti, semble appartenir à une date peu antérieure.

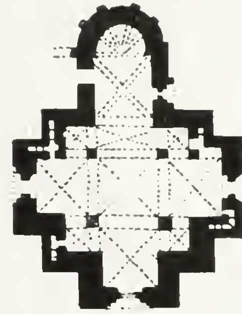


Fig. 267. — Saint-Laurent de Wisby (Gotland). (D'après M. W. White.)

L'église Sainte-Dorothée se compose d'une abside voûtée en cul-de-four, d'une travée de chœur, d'une nef rectangulaire de trois travées avec quatre piliers au centre et à l'ouest, enfin d'un gros clocher carré dont le bas forme narthex ; elle a, comme Saint-Laurent, des corniches à arcatures et c'est là presque toute son ornementation.

Sainte-Gertrude, église des marchands hollandais, fondée en 1167, a une abside extérieurement carrée et un portail de l'époque gothique ; l'église romane de Saint-Olaf, construite, dit-on, en 1100, est presque entièrement ruinée ; d'après son portail et sa première travée étroite avec escaliers dans l'épaisseur des murs, elle a pu ressembler à Saint-Laurent. L'église de Saint-Georges, hors des murs de la ville, appartenait à un hôpital ; elle a un chœur du XIIIe siècle et une double nef à voûtes d'arêtes avec deux piliers carrés au centre.

La cathédrale actuelle, dédiée à Notre-Dame, était l'église des marchands de Lübeck ; incendiée en 1175, elle a été rebâtie de 1190 à 1225 ; elle est déjà à moitié gothique. C'est un édifice germanique à trois nefs, sans transept, avec un chevet carré cantonné de deux tours octogones ; à l'ouest, une tour carrée plus grosse surmonte le grand portail. Les trois nefs sont voûtées sur piliers et à une même hauteur, mais sur celle du

centre, un étage supérieur devait former la loge ou salle de réunion des marchands de Lübeck. Cette église appartient déjà à l'architecture de transition; il en est de même de Saint-Clément; Saint-Nicolas, église dominicaine du XIII[e] siècle, est encore à demi romane.

DANEMARK. — Le Danemark possède deux cathédrales analogues à celle de Lund, quoique moins complètes : celles de Ribe et de Viborg.

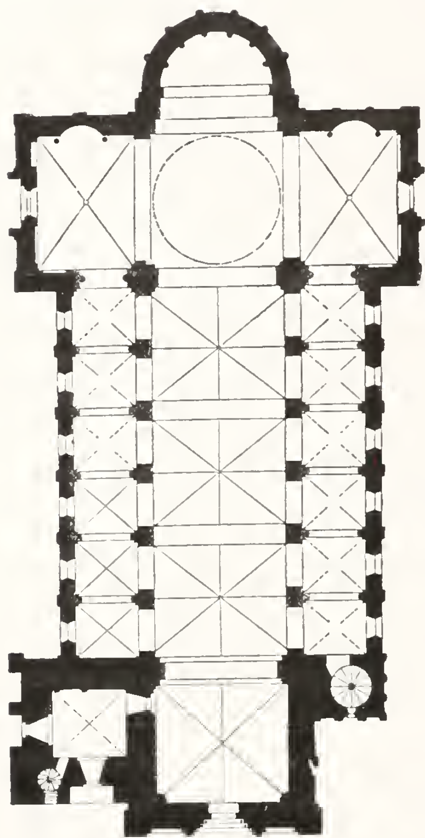


FIG. 268. — Plan de la cathédrale de Ribe (Danemark). (D'après Dehio et Bezold.)

L'évêché de Ribe avait été fondé en 1015; en 1140, la cathédrale fut rebâtie en pierre d'Andernach par l'évêque Hélias, qui introduisit les cloches en Danemark; en 1176 et 1224, elle subit des incendies qui amenèrent des remaniements considérables. Le plan roman subsiste complet : il comprend une abside simple, un transept peu saillant avec absidioles engagées dans la maçonnerie, trois travées de nef répondant à un nombre double de travées de bas côtés. Ceux-ci ont des voûtes d'arêtes, avec doubleaux retombant sur des colonnes engagées dans des dosserets appliqués aux piliers carrés, qui n'ont aucune saillie analogue du côté de la nef, preuve qu'elle n'était pas originairement voûtée. Le carré du transept est couvert d'une coupole : des tribunes règnent sur les bas côtés; elles ont des groupes de trois baies encadrées d'un arc de décharge avec tympan orné d'imbrications comme au Mont-Saint-Michel ou à Preuilly (Indre-et-Loire); un narthex s'étend à l'ouest. A l'extérieur règnent, comme à Lund, des corniches d'arcatures reliées à des plates-bandes verticales, et une galerie haute contourne l'abside. La nef et le transept ont reçu, après coup, des voûtes gothiques.

La cathédrale de Rhodo fut terminée, en 1081, par l'évêque Svend Nordbagge et dut être remaniée depuis; elle appartient en partie au même style.

La cathédrale de Viborg, fondée en 1133, conserve une belle crypte à peu près semblable à celle de Lund; ses trois nefs à voûtes d'arêtes occupent le sous-sol de l'abside sans déambulatoire. Les doubleaux et les

arêtes des voûtes reposent sur des colonnes à chapiteaux cubiques et à fûts plus larges à la base, selon l'usage germanique. Le chevet de l'église supérieure est flanqué de deux tours. L'église de Vestervig (Jutland) a une nef sans voûte où des piliers carrés alternent avec des colonnes trapues à chapiteaux ronds sculptés en méplat.

Les églises de Salling et de Veng ont le plan basilical ordinaire; on peut citer encore l'église romane de Poulsker, les églises monastiques de Ringsted et de Sorö, la première bénédictine, fondée en 1170, et la seconde cistercienne, fondée en 1161, monuments en brique d'une belle simplicité, complétés au XIIIe siècle par l'addition de voûtes d'ogives. Le plan est cruciforme avec chevet rectangulaire et quatre chapelles carrées au transept; originairement, la nef était sans voûte et les bas côtés avaient, soit une voûte d'arêtes, soit de simples doubleaux; des piliers cruciformes portaient les arcades en plein cintre; les impostes sont en brique moulée, ainsi que les encadrements à colonnettes de quelques anciennes fenêtres. Des briques posées de biais et présentant un angle forment des frises de cannelures; au transept existe un triforium composé de simples baies en plein cintre. A Ringsted, elles sont très étroites et presque entièrement bouchées par une massive colonnette qui soutient un minuscule tympan.

Quelques églises danoises: Fjennedlev (Seeland), Magleby (Moern), Tveie-Merlöse, Faerlof, Broager, ont de curieuses tours jumelles qui procèdent directement d'une disposition usuelle dans l'école germanique; ces tours surmontent une sorte de narthex sans issue extérieure; à Val, les tours sont séparées par une travée; à Broager, elles sont tout à fait accolées; à Faerlof et à Magleby, elles sont couvertes d'un toit unique.

Les plans ramassés que l'art carolingien a empruntés à l'art byzantin et transmis à cette école ont eu également beaucoup de succès en Scandinavie. L'église la plus étrange du Danemark est celle de Kallundborg (Seeland) dont le plan est une croix grecque avec une tour centrale carrée et quatre tours octogones aux extrémités des bras de la croix. La tour centrale et deux des tours octogones ont des pignons sur chaque pan, suivant l'ordonnance germanique; cette église est en brique.

Les pays scandinaves possèdent une assez nombreuse série d'églises en rotonde dérivées plus ou moins directement du type carolingien d'Aix-la-Chapelle. L'une des plus intéressantes est l'église de l'hôpital du Saint-Esprit, à Wisby, en Gotland; elle a pour plan un octogone, avec un chevet rectangulaire rattaché à l'une de ses faces et quatre piliers au centre. La partie octogonale comprend deux étages; la partie rectangulaire n'en a qu'un et s'ouvre à la fois sur les deux étages de la rotonde; celui du bas n'a pas de voûte au centre et l'étage supérieur n'est donc, à proprement parler, qu'une large tribune annulaire. Les voûtes de l'octo-

gone dérivent de celles d'Aix-la-Chapelle; des travées carrées de voûtes d'arêtes y alternent avec des voûtes triangulaires; les piliers sont octogones dans le bas et cylindriques dans le haut; de part et d'autre, ils ont des chapiteaux sans sculpture. Le mur épais du chevet est évidé de trois niches, une absidiole entre deux chapelles carrées.

L'île de Bornholm est la région qui conserve le plus grand nombre relatif d'églises circulaires et elles offrent de curieuses particularités; elles ont généralement une abside précédée d'une travée de chœur, comme celle d'Olsker, mais dans les églises de Nylarsker et d'Oëster-Larsker, les murs de cette travée décrivent une courbe en manière d'absides peu profondes, de sorte que la chapelle qui forme le sanctuaire ressemble beaucoup aux chapelles tréflées des chevets de St-Martin-des-Champs, à Paris, et de La Cascine, près Laval. L'église d'Oësterker-Larsker possède une coupole demi-sphérique, un collatéral annulaire à six piliers carrés; les églises de Nykrske et de Nylarsker offrent la particularité d'avoir un pilier central cylindrique soutenant une voûte en berceau annulaire, et, comme dans celles d'Ol et d'Oesterlars, la partie circulaire présente trois étages dont deux sont voûtés; les piliers du troisième étage ne soutiennent que la charpente; on accède aux parties supérieures par des escaliers ménagés dans l'épaisseur des murs. Comme au Saint-Esprit de Wisby, le sanctuaire et le porche ne communiquent qu'avec le rez-de-chaussée, mais à Nylarsker, l'étage intermédiaire est pourvu d'une absidiole. L'église de Nykirke porte la date de 1287, quoique le style soit encore tout roman. Celle d'Akirkeby a été bâtie vers 1150; elle a deux nefs comme les églises de Gotland, mais elle n'est pas voûtée et les arcades médianes portent un mur de refend; le clocher à quatre étages a servi de tour de défense. Celui d'Oesterlars est une grosse tour carrée isolée.



Fig. 269. — Église d'Olsker (Bornholm). (D'après M. J. Tavernor Perry.)

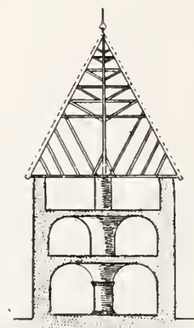


Fig. 270. — Coupe de l'église de Nylarsker (Bornholm). (D'après M. J. Tavernor Perry.)

En Danemark, l'église de Thorsager (Jutland), autrefois à deux étages, celle de Fyenar Horne sur la côte du Petit-Belt, celles de Bjernede et de Store Hendige en Seeland; en Suède, les églises de Voxtorp, Laederbro (fondée en 1086), et Hagby, sont plus ou moins conformes à ce type. L'église de Bjernede, non loin de Copenhague, rebâtie, comme une

inscription en fait foi, par Sune Ebeson, vers 1186, est une rotonde de brique sans étage supérieur, mais avec des tribunes portées sur quatre piliers ronds à chapiteaux cubiques ; une tour s'élève au centre ; le narthex et le sanctuaire forment des saillies carrées comme à Oesterlars et Voxtorp.

Architecture civile et militaire. — On en trouve quelques vestiges dans les régions scandinaves : à Gjorslev, sur la côte de Seeland, une vieille salle dont un pilier central soutient la voûte ; à Almindingen, dans l'île de Bornholm, un donjon et le vieux donjon du château d'Elseneur, tour carrée voûtée en berceau brisé. L'étage supérieur des églises de Bornholm semble avoir servi de forteresses contre les incursions des pirates. Mais les hardis navigateurs de Scandinavie ne se sont pas bornés à attaquer et à piller les églises rencontrées sur leur route ; par une juste compensation, ils en fondèrent quelques-unes. On sait que, dès le XII[e] siècle, ils avaient des établissements sur les côtes du Groenland et de l'Amérique du Nord. Quelques restes de chapelles circulaires, semblables à celles des côtes de la Baltique, attestent encore cette colonisation ; en Groenland, on en trouve trois à Igalikko et à Kakortok ; et Newport, dans l'État de Rhode-Island (États-Unis d'Amérique), conserve une étrange rotonde portée sur huit arches appareillées comme les petites baies de la tour de Saint-Germain-des-Prés et sur autant de lourds piliers cylindriques analogues à ceux de Tournus. Le collatéral a disparu. Cette construction avait un plancher à mi-hauteur et une cheminée, et servit de moulin au XVII[e] siècle, ce qui ne démontre pas, comme on l'a cru, qu'elle ne puisse remonter à une époque bien antérieure et avoir eu, en ce temps lointain, une destination religieuse ignorée de ceux qui l'utilisèrent depuis. C'est l'histoire de toutes les vieilles ruines dans les pays qui ont changé de possesseurs au cours des siècles.



Fig. 271. — Église de Bjernede (Danemark), avant restauration.

VII

ITALIE

Caractères généraux de l'architecture romane en Italie. — L'Italie, qui avait été si longtemps le centre intellectuel de l'Occident, devait nécessairement vivre de son passé; mais d'autre part, l'importance des établissements qu'y eut l'empire d'Orient, le lien qui unit l'Italie à l'empire germanique, le voisinage et l'activité artistique de la France devaient nécessairement être trois causes de puissantes influences extérieures. Jusqu'au VIe siècle, l'art suit une marche uniforme en Occident et en Orient; depuis lors, l'art byzantin développe à sa façon les traditions romaines en les mêlant d'inspirations orientales, mais il est difficile de préciser rigoureusement dans quelle large mesure l'art italien du VIe au Xe siècle, à Ravenne, à Cividale, à Milan, a puisé aux sources byzantines ou s'est simplement inspiré de modèles romains.

A part la persistance de certaines traditions antiques, l'apport d'éléments français, le plus ou moins de fréquence de certaines formes et quelques particularités qui ne sont le plus souvent que des erreurs ou des maladresses, l'architecture romane d'Italie, dite *architecture lombarde* ne diffère pas du style roman germanique. Elle procède des mêmes traditions carolingiennes, suit aussi certains modèles byzantins, et s'est développée parallèlement; peut-être a-t-elle fourni quelque chose à l'école germanique, de qui elle est certainement tributaire; elle a exercé une action incontestable sur le sud-est de la France et en Bourgogne, peut-être même sur la Normandie au temps de Lanfranc; mais il faut se garder d'exagérer son influence et surtout d'accepter les dates beaucoup trop anciennes que certains auteurs ont cru pouvoir assigner aux édifices romans et même gothiques de Lombardie, comme à certaines églises de Provence. Voici, en effet, les dates que quelques savants estimés ont cru pouvoir attribuer à divers monuments romans d'Italie de caractère identique à ceux que l'on reconnaît dans d'autres contrées ou en Italie même pour des œuvres du XIe et du XIIe siècle: Saint-Vincent-du-Pré à Milan, 835; Agliate, 824-859; Saint-Pierre de Civate, IXe siècle; San Leo, 879-882; cathédrale d'Ivrée, 975-1005 (une partie peut, en effet, être de cette époque); Saints-Félix-et-Fortunat près Vicence, 985; Saint-Celse de Milan, 992; Saint-Eustorge de Milan, Xe siècle; Saint-Ambroise dans le Val de Suze, Xe siècle; Saint-Francis-Zoccoli à Viterbe, 1057; cathédrale de Modène, 1099. Quelques monuments gothiques, ou du moins couverts

de voûtes d'ogives ont été datés de même : Saint-Ambroise de Milan, du IXe et du XIe siècle ; Saint-Michel de Pavie, du IXe siècle ; Saint-Abondio de Côme, de 1013-1095. Saint-Flavien de Montefiascone aurait eu des croisées d'ogives dès 1032.

Si l'on n'admet pas que tous ces édifices ont été rebâtis un siècle ou parfois trois siècles après les dates ci-dessus, qui sont celles de constructions réelles mais antérieures, on sera forcé d'admettre que l'Italie a précédé de très loin le reste de la chrétienté à l'époque romane, puis est restée stationnaire et devenue même rétrograde lorsque les modes créées naguère par elle ne lui étaient pas ramenées de l'étranger, et qu'enfin les créations des maîtres lombards n'auraient produit leurs effets qu'après un long temps et à longue distance. Tout cela serait bien contraire aux lois ordinaires et normales de l'histoire. Il faut ajouter, non par malveillance certes, mais par simple amour de la vérité, que l'Italie est le pays du monde qui, au moyen âge surtout, a le moins possédé le sens de l'architecture. Les belles églises romanes datent, en Italie, comme en France, du XIIe siècle ; la cathédrale de Modène est en partie du début du XIIe siècle ; la partie la plus ancienne de celle de Ferrare date de 1135 ; Saint-Michel de Pavie fut achevée en 1155 ; la cathédrale de Parme est de la fin du XIIe siècle. L'évolution est la même qu'en France, à part une très longue persistance de l'art roman qui explique les formes archaïques des églises gothiques de Milan, Pavie et Montefiascone : au XVe siècle encore on trouve des chapiteaux romans à Sainte-Marie de Galatina (terre d'Otrante).



Phot. Alinari.

FIG. 272. — Façade de Saint-Michel de Pavie, XIIe s.

Considérons d'abord les églises d'inspiration orientale : dès le VIe siècle Saint-Vital de Ravenne est un édifice aussi byzantin que Sainte-Sophie et Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople ; beaucoup plus tard, la petite cathédrale à cinq coupoles de Stilo ne diffère en rien des églises de la Grèce, et des chapiteaux byzantins se voient aussi à Saint-Clément de Rome (514-525), à Saint-Marc de Venise, à la basilique Saint-Sauveur

de Brescia (755), à la cathédrale San Cataldo de Tarente. L'influence byzantine s'exerça naturellement dans l'Italie du Sud et sur la côte de l'Adriatique : dans le sud, on voit à la Roccelletta, près Catanzaro, les ruines d'une magnifique église voûtée à trois nefs, en brique, qui peut remonter au XIe ou XIIe siècle et qui, par les niches extérieures de ses absides, rappelle l'église de Murano et divers monuments byzantins. Sur la côte de l'Adriatique, nous trouvons au XIe et au XIIe siècle une série d'églises romanes à coupoles analogues à celles du sud-ouest de la France et dont les plus belles sont Saint-Marc de Venise et la cathédrale de Molfetta.



Phot. Enlart.

Fig. 275. — Cathédrale de Molfetta.

Saint-Marc de Venise a remplacé une chapelle élevée entre 827 et 857 pour les reliques apportées d'Alexandrie. Elle brûla en 976; la première pierre de la nouvelle église fut posée en 978; la reconstruction fut achevée peu après 1008, mais une reconstruction nouvelle commença en 1071 (selon d'autres dès 1052), et fut terminée en 1094; la consécration eut lieu le 8 décembre de cette année-là.

De la basilique du Xe siècle il ne subsiste qu'une partie de la crypte, qui indique encore le tracé du sanctuaire ancien; mais l'église actuelle est celle qui fut consacrée en 1094, achevée au XIIe siècle, complétée et embellie dans tous les siècles suivants : de l'œuvre du XIe siècle il subsiste toute la construction de brique qui forme le noyau des parties essentielles de Saint-Marc et que de riches revêtements ont peu à peu dissimulée. La structure rappelle manifestement celle de Sainte-Irène de Constantinople, bâtie au VIIIe siècle, et devait se rapprocher plus encore de celle des Saints-Apôtres, construite au VIe dans la même capitale.

L'église San Sabino de Canosa date de 1101; elle comprend une abside voûtée en cul-de-four, un transept très saillant couvert de trois coupoles, et une nef à deux coupoles précédée d'un narthex et cantonnée de collatéraux voûtés en berceau.

Santa Maria Immacolata de Trani est un petit édifice roman composé d'un sanctuaire carré à voûtes d'arêtes, et d'une nef de trois travées couverte de coupoles et accostée de collatéraux voûtés en quart de cercle. Santa Maria dei Martiri, entre Trani et Molfetta, présente des dispositions analogues. Ces édifices peuvent remonter au XIIe siècle. C'est au XIIe

avancé et même en partie au XIIe siècle qu'appartient la cathédrale de Molfetta qui présente un emploi vraiment monumental du même système sur une plus vaste échelle : trois coupoles couvrent la nef; celle du centre, plus élevée, et celle de l'ouest sont établies sur trompes et s'emboîtent dans des tambours octogones; la coupole de l'est, plus ancienne, est sur pendentifs et dans un tambour carré très bas; toutes trois sont percées de fenêtres. Les collatéraux sont couverts de demi-berceaux que viennent épauler ces coupoles. L'abside, empâtée dans un rectangle de maçonnerie, est flanquée de deux hautes tours carrées.



Phot. Lombardi.

Fig. 274. — Pieve delle Cellole.

A Palerme, la même époque vit élever une autre curieuse série d'églises à coupoles : San Cataldo, Saint-Jean-des-Ermites, la Martorana. Leur architecture est arabe; elles sont rectangulaires et couvertes d'une suite de calottes surhaussées établies sur trompes à alvéoles et dépourvues de toute décoration extérieure; les murs, bien appareillés et à peine ajourés, sont ornés d'arcatures extérieures très simples et plaqués au dedans de marbres et de mosaïques.



Phot. Enlart.

Fig. 275. — Absides de l'église du Saint-Esprit à Palerme.

Du nord au sud de l'Italie à travers tout le moyen âge, la tradition antique s'affirme par la même persistance du type basilical qui de l'antiquité va rejoindre la Renaissance; à toutes les époques on trouve des églises sans voûte, à arcades simples, portées sur colonnes : telles les vieilles basiliques lombardes d'Agliate et de Brescia, Saint-Clément de Rome et l'église d'Albe, qui datent du XIe siècle et ont remis en œuvre des débris antiques; en Toscane, San Frediano de Lucques, San Miniato près Florence et Pieve delle Cellole, qui datent du XIe siècle; en Sicile, au XIIe siècle, la cathédrale de Monreale, la cha-

pelle palatine, l'église Santo Spirito de Palerme et l'église de Pomposa près Comacchio. Celles de Saint-Pierre et de Sainte-Marie de Toscanella datent du commencement et de la fin du XIIe siècle; aux XIIIe, XIVe, XVe siècles, nous verrons la tradition se perpétuer.

Les particularités réellement propres à l'art roman de l'Italie sont moins nombreuses qu'on ne serait tenté de le croire.

Les clochers sont moins nombreux qu'en Allemagne et en France, et ce qui les distingue surtout, c'est que, le plus souvent, ils se relient mal à l'ensemble de l'édifice, plantés plus ou moins maladroitement sur un côté, parfois même complètement isolés, comme les tours rondes de Pise et de Settimo près Florence, les tours octogones de la *badia* d'Orvieto et de Monte Sant' Angelo qui continuent la tradition carolingienne, les clochers de Saint-Zénon de Vérone et de Chioggia.



Phot. Nessi.

FIG. 276. — Église Saint Abondio, près Côme, XIIe s.

On trouve toutefois des églises romanes accostées de deux tours, semblables à celles de l'école germanique : elles flanquent le sanctuaire (San Abondio de Côme et cathédrale de Molfetta) ou la façade (Saint-Ambroise de Milan, Saint-Nicolas de Bari, cathédrale de Gênes); on en trouve aussi à l'extrémité du transept, comme à la cathédrale de Lucques (fig. 278). Certaines tourelles d'escaliers prennent aussi quelque importance et accostent les pignons dans les cathédrales de Borgo San Donnino et de Modène.

Quelques types de clochers sont propres à l'Italie : au XIIe siècle, ceux de la cathédrale de Pise et de Settimo, près Florence, à l'instar de ceux des basiliques de Ravenne, montrent encore le tracé circulaire et sont complètement indépendants des églises qu'ils accompagnent. Deux autres types de clochers romans sont propres à l'Italie; le plus intéressant est le clocher romain, type créé dès le IXe siècle, et qui persista sans modification jusqu'au XVe : c'est une tour carrée en brique, à nombreux étages, tous uniformément percés d'une suite de baies égales en plein cintre divisées par de grêles colonnettes de marbre simples ou couplées, avec chapiteaux barlongs et grossiers en forme de marteaux, dont la longueur correspond à l'épaisseur du mur. Les angles forment des pilastres sans ressauts; des corniches de brique et modillons de marbre séparent chaque étage. On peut citer parmi les plus anciens celui de Saint-Marc de Rome, celui de Porto, puis ceux de Sainte-Marie in Cosmedin, de

Sainte-Françoise-Romaine, de Ninfa, des cathédrales de Sermoneta et de Terracine, de Corneto et de Tivoli, tous dans les environs de Rome.


Phot. Enlart.

Fig. 277. Clocher de la cathédrale de Sermoneta.

L'autre type de clocher italien, que l'on peut appeler lombard, est répandu partout, au nord, au centre, et quelquefois au sud de la péninsule, et les célèbres maîtres maçons voyageurs de Côme l'ont porté en Languedoc et en Catalogne. C'est un clocher carré ou parfois octogone, très haut également, en pierre, mais très lourd et dont les étages supérieurs seuls sont percés, et plus timidement que dans les clochers romains. Les étages inférieurs sont massifs; les autres sont ajourés progressivement de groupes de plus en plus nombreux de petites baies très simples séparées par des colonnettes; entre chacun règne une frise d'arcatures reliées à des plates-bandes verticales. L'avènement du style gothique ne modifia pas ces clochers qui continuèrent d'être bâtis dans leur style roman en plein XIIIe siècle contre des églises gothiques, telles que la cathédrale de Sienne et Saint-François d'Assise.

On peut citer comme types de clochers lombards ceux des églises de Côme, d'Assise et de Mantoue, de Saint-Zénon de Vérone, de Chioggia, de Murano, de Saint-Martin et de Saint-Michel de Lucques, des cathédrales de Prato, de Modène et de Pavie, de Barletta, de Trani, de Bitonto, d'Adria, de Sassari (Sardaigne).


Phot. Alinari.

Fig. 278. — Saint-Michel de Lucques, XIIe s.

Une particularité bien propre à l'Italie consiste dans l'amincissement vers les impostes des retombées des arcatures et des portails tracés au moyen de deux arcs non concentriques : on en peut citer comme exemples : dans l'Italie du Nord, Saint-Michel et Saint-Martin de Lucques, la cathédrale et Saint-Paul de Pise, Sainte-Julie de Lucques, Saint-Jean *fuor Civitas* à Pistoie, la cathédrale de Volterra, la *Pieve* d'Arezzo; dans l'Italie du Sud, la cathédrale, Saint-

Pierre et Saint-Nicolas de Bari, la Madeleine de Trani, la cathédrale de Ruvo, celle de Troja ; en Sardaigne, Milis ; en Corse, Aregno, etc.

On peut encore considérer comme propre à l'Italie sinon l'usage, au moins l'abus de deux systèmes de décoration extérieure qui y affectent une monotonie toute particulière : ce sont les parements en assises alternées de marbre blanc et noir, rouge ou vert (Sainte-Marie-du-Tilleul près Gravedona, cathédrale et Saint-Michel de Lucques (fig. 278), Saint-Jean de Pistoie, cathédrale de Prato ; Milis, en Sardaigne ; Saint-Michel de Murato, en Corse, etc.), et les suites continues et superposées d'arcatures (églises de Pise et de Lucques, Saint-Jean de Pistoie, cathédrale de Troja, etc.).



Phot. Alinari.

Fig. 279. — Église Saint-Jean *fuor Civitas* à Pistoie, fin du XIIe s.

Influences germaniques. — La plupart des caractères de l'architecture romane d'Italie affirment une parenté intime avec celle de l'Allemagne. Les portails accompagnés de lions accroupis sous le socle des colonnettes des piédroits ou à la retombée des impostes sont plus fréquents encore dans l'école lombarde que dans la région germanique et que dans le sud-est de la France, où ils sont venus d'Italie : on peut citer les portails des cathédrales de Modène, d'Ancône, de Foligno, de Borgo San Donnino, de Bergame, de Vérone (fig. 281), de Bitonto et de Ruvo ; de Saint-Zénon de Vérone, de Sainte-Sabine de Marruvio, etc. On trouve aussi des variantes : à Bari, le lion est remplacé par l'éléphant (*barrus*), à Piperno par le cheval, à Trani par des groupes compliqués.

La similitude des écoles germanique et lombarde s'affirme dans certains portails comme ceux de Saint-Michel de Pavie et de la cathédrale de Modène, accostés de bas-reliefs formant des frises plus ou moins irrégulières, le portail de Sainte-Marie-de-la-Place à Ancône, avec ses voussures garnies de tores annelés, le portail de Marruvio (Abruzzes) dont l'archivolte est encadrée d'une moulure décrivant un panneau rectangulaire.

On peut considérer comme d'origine lombarde le type des porches formés d'une large voussure portée sur des linteaux et sur des colonnes

détachées de la façade. On l'observe à Vérone, à Gênes, à Ancône, etc., et il s'est répandu dans le Midi de la France.

Les fenêtres de forme bizarre sont beaucoup plus rares en Italie que dans le roman germanique; toutefois Saint-Michel de Pavie possède des fenêtres ovales avec appui cintré comme l'archivolte, et les baies cruciformes sont aussi fréquentes.

Les chapiteaux cubiques sont plus rares en Italie qu'en Allemagne.



Phot. Alinari.

Fig. 280. — Église Saint-Paul à Pise.

et ne se rencontrent guère que dans le Nord : Casale de Montferrat, San Abondio de Côme, cathédrales de Saluces et de Borgo San Donnino, baptistère d'Asti, à Saint-Théodore de Pavie et à Saint-Lanfranc; une autre variété de chapiteau germanique, en forme de large biseau, qui surmonte des pilastres, se rencontre aussi, notamment à Sainte-Marie-des-Grâces près Rosciolo et à l'abbaye d'Orvieto.

Le plan à deux absides opposées, très rare en Italie, se trouve toutefois dans la crypte de Saint-Pierre de Civate et à Saint-Laurent de Milan.

Dans d'autres particularités, l'architecture lombarde suit de plus près encore l'école germanique. On trouve le plan tréflé à Saint-Fidèle de Côme, Sainte-Marie-du-Tilleul près Gravedona, Saint-Michel de Pavie, aux cathédrales de Pise, de Parme et d'Ancône, à San Pelino dans les

Abruzzes; il persistera dans les églises gothiques de Lorette et de la Chartreuse de Pavie.

Le plan en quatrefeuille se voit au baptistère de Biella et à Saint-Laurent de Milan, qui possède un déambulatoire continu.

La correspondance de deux travées de collatéraux avec chaque travée de nef et l'alternance de supports de deux sections et de deux tracés se rencontrent à Saint-Jean *in Borgo* et à Saint-Michel de Pavie, à Saint-Ambroise et à Saint-Celse de Milan, à Sainte-Sophie de Padoue, à Saint-Zénon de Vérone, à San Miniato près Florence, à Sainte-Marie de Corneto et dans les cathédrales de Parme, Modène, Todi et Borgo San Donnino; en Corse, dans celle de Nebbio.



Phot. dell' Emilia, Bologne.
Fig. 281. — Porche de la cathédrale de Vérone.

Des tribunes surmontent les bas côtés de Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel de Pavie, Saint-Nicolas de Bari, et des cathédrales de Bari, Barletta, Bitonto, Trani, Ruvo, Pise, Borgo San Donnino, Parme, Plaisance et Modène. Le simple triforium est très rare (la *Pieve* d'Arezzo).

Le carré du transept des grandes églises porte souvent une coupole octogone emboîtée dans une tour-lanterne basse, généralement de même tracé : Saint-Théodore, Saint-Pierre-au-Ciel-d'or et Saint-Michel à Pavie, Saint-Lanfranc près Pavie, Casale de Montferrat, Portonovo près Ancône, Saint-Ambroise à Milan et Chiaravalle près de cette ville; cathédrales de Parme et Plaisance, San Pelino, la cathédrale et Saint-Nicolas de Bari; aux cathédrales d'Ancône et de Pise et à Saint-Paul de Pise (fig. 280), la coupole est circulaire.

Des galeries extérieures de circulation dans la partie haute des murs, et spécialement autour des absides et des lanternes et sur les façades, se voient dans beaucoup d'églises romanes d'Italie, telles que Saint-Fidèle de Côme, Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel et Saint-Pierre-au-Ciel-d'or à Pavie, Saint-Lazare près Pavie, la cathédrale et le baptistère de Parme, Sainte-Sophie de Padoue. Murano, la cathédrale et Saint-Paul

de Pise, Saint-Michel et Saint-Martin de Lucques, les cathédrales de Modène, Plaisance, Ferrare, Borgo San Donnino, Anagni, Bitonto, Saints-Jean-et-Paul à Rome, San Pelino, etc.



Phot. Enlart

Fig. 282. — Saint-Zénon de Vérone.

De grandes arcatures règnent souvent sur toute la hauteur des murs extérieurs, par exemple à Saint-Étienne de Bologne, Saint-Pierre de Toscanella, Saint-Christophe, Saint-Michel et Saint-Martin de Lucques, cathédrales de Pise, Prato, Modène, Ferrare, Borgo San Donnino, Casale de Montferrat, Volterra, Bari, Bitonto, Trani, à Carsoli, à San Pelino près Sulmone; Santo Spirito près Caltanisetta, en Sicile; Milis, en Sardaigne; Nebbio, Aregno, Mariana, en Corse.

Les corniches et les frises d'arcatures très simples, reliées de place en place à des plates-bandes verticales, sont aussi fréquentes en Italie que dans la région germanique; il semble, du reste, que cet ornement soit originaire de l'Italie du Nord puisqu'on le rencontre dès le VIe siècle aux baptistères de Ravenne. A l'époque romane, il abonde dans toute l'Italie et dans toutes les contrées qui ont pris contact avec elle : rotonde de Brescia, églises de Côme, Sainte-Marie-du-Tilleul près Gravedona, Saint-Ambroise de Milan, Saint-Étienne de Bologne, baptistère de Padoue, cathédrales d'Ancône, Assise, Casale, Modène, Pavie, Vérone, Anagni, Volterra, Molfetta, les églises de Stradella, San Secondo près Asti, San Pelino, Chioggia, Murano, etc.



Phot. Enlart.

Fig. 283. — Cathédrale de Parme.

Les églises romanes d'Italie possèdent de belles cryptes, souvent très étendues. On peut citer à Brescia celle de Saint-Sauveur et celle sous la rotonde de Saint-Philastre; à Pavie, celles de Saint-Pierre-au-Ciel-d'or et de Saint-Théodore; à Côme, celle de Saint-Carpoforo; celles de la *Pieve* d'Arezzo, de Saint-

Zénon de Vérone, de Saint-Pierre de Toscanella, de Saint-Marc de Venise; des cathédrales de Modène, Anagni, Bari, Bitonto, Trani et Otrante.

Les églises circulaires sont, comme en Allemagne, relativement fréquentes : elles se rattachent par une tradition ininterrompue aux nombreuses rotondes de l'antiquité romaine dont le plan fut, on le sait, déterminé par l'emploi de la voûte en coupole. On peut citer la chapelle de Saint-Aquilin à Saint-Laurent de Milan; la chapelle funéraire de la Cluse et la rotonde de Saint-Galgano, près Sienne, qui ont trois absidioles; la rotonde de Brescia, du type à quatre piliers centraux déterminant cinq voûtes de plan carré et quatre voûtes triangulaires : ce type dérive de la rotonde d'Aix-la-Chapelle; Saint-Thomas près Almenno, belle rotonde à tribunes, avec un chœur et une abside correspondant à la partie inférieure seule, comme dans plusieurs églises germaniques et scandinaves; Saint-Étienne de Bologne, Saint-Michel de Pérouse, l'église du Saint-Sépulcre à Pise, celle de Brindisi, etc.



Phot. Alinari

Fig. 284. — Église Sainte-Foy de Cavagnolo.

Un grand nombre de rotondes italiennes sont des baptistères comme ceux d'Arsago, d'Albenga, d'Agliate Conturbia, de Padoue, de Nocera.

Influences françaises. — A un moindre degré que celle de l'Allemagne, l'influence française se fait sentir dès l'époque romane dans toutes les régions de l'Italie : elle revêt divers caractères et se répand par divers agents. Le style du Midi a pu pénétrer par simple contact; celui du Nord, par je ne sais quelle influence; le style de la Normandie par les conquérants de la Sicile et de la Pouille, mais dans une très faible mesure; celui de la Bourgogne, tout naturellement par les moines de Cîteaux. Les colons français de l'Orient latin, qui commerçaient assidûment avec l'Italie et qui parfois y émigrèrent, eurent leur part dans ces importations; enfin, l'influence du centre de la France (école auvergnate) ou du Languedoc a eu pour agents, ici comme en Espagne, les bénédictins de Cluny. Les monuments construits sous leur influence sont les églises de la Cluse, de Montiglio et de Sainte-Foy de Cavagnolo en Piémont; celle de Saint-Anthyme près Montalcino en Toscane, la Trinité de Venosa en Pouille, et la cathé-

drale d'Acerenza. Ces monuments rappellent l'architecture de Sainte-Foy de Conques, Saint-Martial de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle. L'église bénédictine de la Cluse, fondée par les moines de la Chaise-Dieu, a une abside sur laquelle des absidioles s'ouvrent directement, comme dans un certain nombre d'édifices du centre de la France; elle a aussi, comme la cathédrale du Puy, un perron couvert sous la nef. L'église également bénédictine de Sainte-Foy de Cavagnolo, qui fut un prieuré de Conques, est une réduction de ces modèles : le déambulatoire, la tour centrale, le transept et les tribunes ont été supprimés; les voûtes des trois nefs sont à peu près à la même hauteur, comme souvent en Auvergne, dans le centre et le sud de la France; celle du centre est un berceau plein cintre sur doubleaux; la voûte en quart de cercle couvre les nefs latérales, comme dans une infinité d'églises d'Auvergne et hors de cette province dans des églises qui ont subi son influence, par exemple à Parthenay-le-Vieux (Deux-Sèvres), à Curgy (Saône-et-Loire) et à Granson (Suisse) ; de petites baies sont percées à la naissance des voûtes, comme à Bénévent (Creuse) et en Provence; les piliers et les chapiteaux sont semblables à ceux des églises du Languedoc; les arcades sont encadrées d'une moulure en biseau sculptée de petits damiers : c'est un ornement répété à satiété dans les églises romanes du Languedoc. L'église Saint-Laurent de Montiglio dans le Montferrat a pareillement une voûte centrale en berceau et des voûtes latérales en demi-berceau.



Phot. Enlart.
Fig. 285. — Saint-Anthyme (Toscane). Intérieur de l'église près du déambulatoire.

L'église de Saint-Anthyme (fig. 285), que j'ai signalée le premier, appartint aussi à l'ordre de Cluny et reproduit le type des grandes églises de l'ordre en Languedoc. On sait qu'en 1006 l'abbé Boson s'éleva contre les contributions que l'évêque de Chiusi prétendait lui imposer pour la consécration de son église, et que saint Odilon intervint avec l'abbé de Farfa et plusieurs évêques. Il ne subsiste plus de l'édifice du commencement du xie siècle qu'une abside et une crypte sous des ruines attenantes à l'église, et qui ont dû servir de sacristie.

L'église actuelle est restée inachevée et date du xiie siècle; une charte murale de 1118, attestant d'importantes possessions, est gravée sur un pilier du chœur; l'édifice n'est pas autrement daté. Il comprend une abside

avec déambulatoire à trois absidioles, une nef de neuf travées avec bas côtés, des tribunes et un porche; le clocher carré est accolé au nord-est de l'église, en regard de la salle du trésor qui surmonte la crypte. L'édifice, élevé près d'une carrière d'albâtre, est en grande partie exécuté en cette matière précieuse. Le porche semble n'avoir jamais été construit; il n'est représenté que par des amorces encadrant trois portails exécutés dans le plus beau style roman du Languedoc; la nef n'a pas de piliers composés, mais de simples colonnes, comme dans les églises d'Ainay à Lyon ou de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme); elle devait avoir une voûte en berceau épaulée par des demi-berceaux couvrant les tribunes; ces voûtes manquent, mais les bas côtés ont de belles voûtes d'arêtes. Dans le chœur seul, la voûte haute et celle de la galerie ont été exécutées, et la galerie qui surmonte le déambulatoire présente la particularité de n'avoir pas d'ouvertures vers l'intérieur de l'église, mais seulement d'étroites archères dans la paroi extérieure, comme celles qui existaient vers l'intérieur à Saint-Martial de Limoges et au Monastier (Lozère). Une autre bizarrerie est la fenêtre du fond de l'abside, géminée sous un arc de décharge comme les baies de la tribune. Celles-ci sont pareilles à celles de Conques; les chapiteaux du déambulatoire rappellent également le même modèle; l'un d'eux, assez particulier, avec les petites colonnettes qui soutiennent ses volutes, se retrouve à Saint-Hilaire de Poitiers; certains tailloirs ornés de la nef et du portail occidental rappellent le cloître de Moissac; un chapiteau orné de lions combattant appartient au style de la sculpture toulousaine; les arcatures qui ornent le bas du déambulatoire, avec leurs archivoltes à dents de scie épointées; les corniches à modillons et les colonnettes qui ornent l'extérieur des absidioles, les autels, simples cubes de pierre garnis de colonnettes aux angles, comme à la cathédrale de Digne, tout rappelle les églises du Languedoc; la corniche à arcatures de la nef est un achèvement misérable dans un style différent.

Le plan de la Trinité de Venosa et de la cathédrale d'Acerenza est encore plus développé; elles ont en plus un transept avec deux absidioles; nous n'avons que les parties basses de la première qui est restée inachevée, mais la seconde possède une tour-lanterne cylindrique proche parente de celles de Conques et du Dorat.

La Trinité de Venosa a appartenu à l'abbaye de la Cava, rattachée elle-même à Cluny; elle fut consacrée en 1058, mais l'édifice qui nous reste n'appartient qu'à la seconde moitié du XII[e] siècle, comme l'a très bien reconnu M. Em. Bertaux. Il y voit une influence bourguignonne, à l'encontre de Fr. Le Normant qui attribue à tort l'édifice à un architecte de Normandie.

La vérité est qu'il est du même style que Saint-Anthyme. Il fut aban-

donné au niveau des voûtes du déambulatoire; on peut y admirer de magnifiques chapiteaux.

La cathédrale d'Acerenza n'a rien de semblable; elle est, du reste, défigurée à l'intérieur: au dehors, les détails de son architecture sont lombards. M. Bertaux y voit avec raison une imitation de la Trinité de Venosa.



Phot. Enlart.

Fig. 286. — Chapiteau de la nef de Saint-Anthyme.

L'église des Saints-Nicolas-et-Cataldo de Lecce, élevée en 1180, procède certainement de celles du midi de la France : elle a des absides simples, un transept sans saillie, une petite tour-lanterne octogone à coupole, une nef couverte d'un berceau brisé avec arcs doubleaux, et des nefs latérales à voûtes d'arêtes, ses piliers sont cantonnés de colonnes avec de beaux chapiteaux d'acanthes; le tailloir des chapiteaux de la nef se prolonge en imposte sous la voûte.

L'église Sainte-Marie-Majeure de Monte Sant'Angelo, qui date de 1190, a le même système de voûtes et une coupole centrale sur pendentifs; ses piliers sont cantonnés de pilastres à chapiteaux, comme à la cathédrale du Puy. C'est aussi une église romane très voisine de celles de la France.



Phot. Enlart.

Fig. 287. — Portail de Celano, fin du XIIe s.

L'art roman du Languedoc a pénétré en Sicile, à la faveur, sans doute, des relations de la Sicile avec les ports méditerranéens de France ou de Syrie : à Messine, le portail de l'église des Catalans, et plus encore à Palerme celui de Santo Carcere, avec sa voussure ornée de rosaces, appartiennent à un style français et méridional. Il en est de même du linteau du portail de Celano dans les Abruzzes, dont les rinceaux entremêlés de figurines rappellent les chapiteaux du cloître de la Dalbade de Toulouse.

L'architecture romane de la Provence a inspiré certaines imitations en Italie, peut-être à la fin du XIIe, et à coup sûr au XIIIe siècle. Les moines de Cîteaux ont imité l'architecture de l'est de la France dans leur église de Sainte-Marie de Falleri près Cività Castellana, bâtie de 1143 à 1186. Elle avait une abside simple, un transept à quatre absidioles et une nef voûtée en berceau, avec, de deux en deux travées, des doubleaux sur pilastres couronnés de simples impostes.

Les piliers cruciformes alternent avec des piliers carrés et dans les deux travées les plus orientales avec des colonnes à fûts antiques cannelés et à chapiteaux sculptés, d'un style très français. L'un d'eux, historié, rappelle absolument ceux de Cluny et de Vézelay.



Phot Enlart.

Fig. 288. — Église Santa Maria de Falleri. Transept et dernière travée de la nef.

Près de Rome, en 1157, les mêmes religieux ont bâti l'austère église de Saint-Paul-Trois-Fontaines selon les principes bourguignons. L'emploi de la brique ôte tout prétexte à ornement. Les bas côtés ont des voûtes d'arêtes; la nef avait un berceau brisé; le transept bas, qui s'ouvre sur quatre chapelles carrées, et le chevet rectangulaire se terminent comme à Saint-Martin d'Avallon ou à Saint-Savinien de Sens par un pignon percé de trois fenêtres et d'un œil-de-bœuf à remplage lobé. A Sainte-Marie de Calena en Pouille et à Saint-Nicolas de Girgenti en Sicile, les cisterciens ont reproduit le type de Fontenay près Montbard; à Valvisciolo près Sermoneta, ils ont construit une église française à voûtes d'arêtes, analogue à celle des Vaux-de-Cernay et une salle capitulaire dont l'architecture et la sculpture rappellent absolument le porche de Pontigny; enfin, de 1197 à 1208, à Fossanova, une église de transition bourguignonne dont la tour centrale octogone avec arêtes correspondant à celles des toits reproduit le type limousin, tandis que la tour centrale en brique et marbre de Chiaravalle près Milan, œuvre du même ordre (fig. 289), imite celle de Saint-Sernin de Toulouse en se combinant avec le type germanique de la tour-lanterne entourée d'une galerie extérieure.



Phot. Enlart.

Fig. 289. Tour centrale de l'église cistercienne de Chiaravalle, près Milan, XIIe et XIIIe s.

Vers la même époque, des Français d'Orient, les chanoines du Saint-Sépulcre, élevaient à Barletta une église de transition où le portail, analogue à celui de Semur-en-Auxois, appartient au plus pur style roman de Bourgogne; à Messine, les chevaliers teutoniques ont élevé au XIIe siècle une église de style roman français qui rappelle celles de la Palestine.

Dans la même ville de Barletta, le portail de Saint-André a des socles à cannelures comme ceux des portails romans de Chartres, Notre-Dame

d'Étampes, Notre-Dame de Châlons, le Mans, etc., et comme certaines églises françaises d'Orient (Naplouse, Gaza, cathédrale de Nicosie). Les statues qui ornent les piédroits de ces portails français de la seconde moitié du XIIe siècle ont été imitées sur les jambages de ceux de la cathédrale de Vérone, de San Quirico près Sienne et de Sainte-Marie de Toscanella, église d'un style presque français.



Phot. Enlart.
Fig. 290. — Nef de la cathédrale de Bari, XIIe s.

Près de cette ville les cisterciens ont bâti un portail avec voussure à zigzags qui semble une œuvre du nord de la France; c'est au style du XIIe siècle du nord de la France qu'appartiennent d'une façon plus certaine encore quelques morceaux d'architecture de l'Italie centrale : à Ferentino, la chapelle basse de Saint-Valentin a des chapiteaux à crochets et des fenêtres encadrées d'un cordon de moulures qui se relève en cintre très surhaussé. Ce tracé bizarre et le profil de la moulure rappellent absolument les églises de transition du diocèse de Noyon, comme celles de Quesmy et de Guiscard; dans la même ville, l'église Sainte-Cécile a une abside dont la corniche à arcatures refendues en arcatures plus petites se retrouve à Alba Fucese et appartient également à un type très spécial au nord de la France : Picardie, Beauvoisis et Normandie.



Phot. Enlart.
Fig. 291. — Nef de la cathédrale de Bitonto.

Des sculptures d'un bon style de la fin du XIIe siècle ont été exécutées par une main française et septentrionale aux portails de San Quirico, à ceux de Saint-Christophe et de Saint-Just de Lucques.

L'influence des Normands n'a pas été considérable dans le royaume des Deux-Siciles, où ces conquérants avisés se sont attachés à tirer parti des éléments qu'ils ont rencontrés bien

plus qu'à imposer leurs usages. Il est d'autant plus difficile de démêler ce qui revient à leur influence que le style normand offre toute une suite d'analogies avec ceux des écoles germanique et lombarde : le plan sans déambulatoire, qui est général; les lanternes centrales des églises de Monreale et de Bari, les tribunes des églises de Bari, de Bitonto et de la cathédrale de Barletta, les deux grosses tours de la façade des cathédrales de Monreale, Cefalù, Bari peuvent être attribuées aussi bien à l'influence germanique qu'à celle des Normands. L'absence de voûtes à Monreale provient plutôt de la tradition basilicale que de l'influence normande; les gros piliers ronds de l'église du Saint-Esprit à Palerme, les arcatures entrecroisées qui ornent l'extérieur de cette église (fig. 275) et des cathédrales de Palerme et Monreale et les clochers d'Amalfi et de Gaëte, les archivoltes à zigzags que l'on voit autour des portails de Monreale, Cefalù, Sainte-Marie de Melfi, quelques chapiteaux godronnés de Cefalù, sont peut-être aussi des indices d'influence normande.



Fig. 292. — Travée du cloître de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome.

L'Italie possède de beaux cloîtres de style roman dont plusieurs ne remontent qu'au XIIe siècle. On peut citer les cloîtres à deux étages de Saint-Laurent de Gênes et de Saint-Étienne de Bologne; à Rome ceux de Saint-Vincent et Saint-Anastase et le cloître admirable de Saint-Paul-hors-les-Murs (fig. 292), œuvre très riche de marbrerie précieusement sculptée et rehaussée de mosaïque; les cloîtres de Sassovivo et de Subiaco, dans les Abruzzes, bâtis dans le même style par les marbriers romains; le cloître immense, plus riche encore, de Monreale près Palerme, remarquable surtout par ses chapiteaux historiés qui rappellent ceux du cloître Saint-Trophime d'Arles; les restes d'un cloître, peut-être du XIe siècle, à Saint-Anthyme en Toscane; la partie ancienne du cloître à Fossanova; celui de la Trinité de Cava dei Tirreni, où l'on a remployé des débris antiques.

Les cloîtres provençaux, avec leurs contreforts réunis par de grands arcs surbaissés encadrant chaque travée de petites arcades, ont produit une imitation dans le cloître cistercien de Valvisciolo, près Sermoneta. C'est également aux cloîtres du midi de la France que les marbriers romains ont emprunté l'ordonnance des leurs avec la plupart des variétés de leurs chapiteaux et leurs groupes d'arcades sur colonnettes géminées, avec un pilier entre chaque travée. A Sainte-Scholastique de Subiaco,

les colonnettes uniques alternent avec les groupes de deux colonnettes, comme à Moissac et à Saint-Lizier. Quant aux cannelures incrustées de mosaïques stelliformes, polychromes et dorées, et quant aux frises en marqueterie de marbres précieux, le style en est oriental et la mode en est venue par le sud très probablement.

Les marbriers romains ont exécuté en marqueterie non seulement des frises, mais de beaux pavements : on peut citer à Rome celui de Sainte-Marie *in Cosmedin*, daté de 1123. Dans l'Italie du Nord, à Novare, à Verceil, à Aoste, à Pomposa, à Ivrée, on préférait paver les sanctuaires de mosaïques à figures : comme en France, elles représentent des scènes de l'Ancien Testament, des personnifications de Vertus, les quatre Fleuves, le Zodiaque, les Mois, etc.



Phot. Lombardi.

Fig. 295. — Palais du Podestat à Orvieto.

Architecture civile. — L'architecture romane civile est représentée en Italie par quelques très beaux exemples, parfois aussi postérieurs au XIIe siècle, et elle peut soutenir la comparaison avec celle de la France dont elle s'inspire plutôt que de celle de l'Allemagne.

Le château de Bari contient un porche roman à grosses colonnes d'un style imposant. La plus belle architecture civile romane de l'Italie est à Orvieto : l'abbaye cistercienne bâtie au pied de la ville offre une remarquable façade de ce style, mais plus remarquable encore est le palais du Podestat (fig. 295), bâti de 1156 à 1200. Le rez-de-chaussée forme une halle ouverte par des arcades comme à La Réole; l'étage supérieur, desservi par un vaste perron, a de grandes baies subdivisées en petites arcades à colonnettes élégantes et encadrées d'un large biseau chargé de billettes; cet édifice rappelle l'ordonnance des maisons romanes de Périgueux et l'ornementation du Languedoc, mais ses proportions sont plus grandioses que celles de la plupart de nos palais romans. Le style roman persiste au XIIIe siècle même très avancé dans les palais communaux de Fano et de Plaisance, au palais Malvasia de Bologne, dans les maisons de Padoue, d'Orvieto, de Toscanella et d'Anagni.

VIII

ESPAGNE ET PORTUGAL

Caractères généraux. — L'architecture romane n'existe que dans les parties du nord et de l'ouest de l'Espagne qui furent possessions chrétiennes avant le XIIIe siècle, c'est-à-dire dans les royaumes de Castille, de Léon, de Portugal, de Navarre et de Catalogne. Cette architecture n'est qu'une extension de celle du Languedoc et de la Gascogne, avec quelques influences venues de Bourgogne, et l'examen des faits historiques, perpétuel corollaire des observations archéologiques, confirme ces conclusions. En effet, au XIe et au XIIe siècle, l'influence de l'ordre de Cluny fut plus grande en Espagne qu'en nulle autre contrée; c'est sous cette influence que l'écriture visigothique fut abandonnée pour l'écriture française: l'architecture française suivit la même voie. Quelques motifs bourguignons vinrent de Cluny, mais un beaucoup plus grand nombre de modèles furent empruntés aux monuments voisins du sud de la France qui s'étaient eux-mêmes inspirés de l'Auvergne; là, Cluny possédait les grands monastères de Conques, de Moissac, de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Martial de Limoges; une infinité d'autres belles églises de moindre importance dans la même région appartenaient à ces monastères ou à l'abbaye mère. Toutes les particularités architectoniques de ces églises se retrouvent dans les monuments romans de l'Espagne et du Portugal.

La tradition artistique des Visigoths ne différait guère, ne différait même pas du style carolingien de France ou de Lombardie. On trouve en Espagne des églises primitives en forme de basiliques à colonnes, à Saint-Jean de Baños, Saint-Millan de Suso, Cerro del Griego (église ruinée), Cancellos, Saint-Romain de la Hornijà, Bamba, Saint-Jean de Pravia, fondé par le roi Silo (774-783), Cristo de la Luz et Saint-Sébastien de Tolède; au contraire, le plan ramassé, d'origine byzantine, se rencontre à Saint-Michel de Linio, qui ressemblait à Germigny, avec sa lanterne carrée, et à Saint-Michel de Tarrassa, qui a un plan analogue à Saint-Satyre de Milan et à divers baptistères, mais qui ne date que du XIe ou XIIe siècle. Quant aux éléments d'art que fournirent les musulmans aux chrétiens d'Espagne, ils n'ont pas été considérables; on peut les dénombrer ainsi : l'emploi de l'arc outrepassé que le style roman a, du reste, parfois employé en d'autres contrées, l'ornementation géométrique et méplate que la tradition visigothique ou carolingienne eût pu enseigner à



Phot. Laurent.

FIG. 294. — Santa Maria de Naranjo.

défaut des Arabes; un certain galbe de chapiteaux, et le goût des arcs surhaussés et des arcs festonnés qui existait également dans le style roman de l'Auvergne, du Limousin, du Languedoc, de la Gascogne et parfois de la Bourgogne. A tout prendre, l'emploi de l'arc outrepassé, qui ne se rencontre que dans certains édifices comme Cristo de la Luz et Saint-Sébastien de Tolède, Saint-Millan de Suzo, Bamba, San Cebrian de Mazote et la crypte de Someva près Santander, monuments très anciens, ou dans d'autres plus récents, mais construits sous la domination arabe, comme l'église de Lebrija (XIIe siècle), et l'emploi fréquent de dessins géométriques et méplats, dû peut-être parfois à la pénurie de sculpteurs versés dans l'art du dessin, sont les seuls emprunts que l'architecture romane d'Espagne ait faits à l'art musulman.

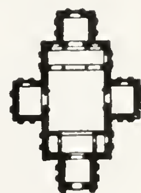


FIG. 295. Sainte-Christine de Lena. (D'après Dehio et Bezold.)

La petite église de S. Miguel de Naranjo près Oviedo, avec son plan en croix grecque et ses proportions relativement élevées, rappelle l'église de Germigny-les-Prés, mais semble être postérieure. L'église de Santa Maria de Naranjo près Oviedo (fig. 294) et l'église presque identique de Sainte-Christine de Lena (fig. 295), attribuées au IXe siècle, sont en réalité des constructions romanes tout au plus du XIe siècle, bien plutôt du XIIe; il s'y trouve seulement quelques fragments rapportés d'édifices antérieurs; l'église de Baños est une basilique

attardée. Ces édifices montrent ce qu'eût été l'art espagnol sans l'importation française ; celle-ci fut, à coup sûr, un grand bienfait.

Santa Maria de Naranjo présente un chevet rectangulaire fort original, séparé de la nef par trois arcades, suivant une disposition archaïque qui fut fréquente en Angleterre dans la période saxonne, la nef rectangulaire voûtée en berceau plein cintre; dans les murs latéraux règne une série d'arcs de décharge comme dans les églises romanes du midi de la France, mais les colonnettes qui reçoivent ces arcatures sont fort particulières ; le fût est constitué par quatre torsades réunies; le chapiteau cubique se décompose en triangles ornés de sculptures en méplat; les retombées des doubleaux de la voûte sont reçues par des motifs plus bizarres encore, sortes de disques décorés d'ornements en méplat.

Dans le voisinage, l'église San Miguel de Linio, attribuée à la date de 848, est de même décorée en sculpture tout à fait méplate, de torsades, d'entrelacs et de rosaces d'un caractère visigothique, mais il s'y mêle des scènes à personnages dont le caractère est celui du XIIe siècle. Sainte-Christine de Lena, non loin d'Oviedo, a un chancel à rinceaux et rosaces sculptés en méplat de pur style carolingien; de petites chapelles analogues au chœur y forment une sorte de transept ; elle a un narthex carré, voûté et surmonté d'une tribune.

L'église Saint-Jean-Baptiste près Venta de Baños est regardée comme construite en 661 ; elle porte en effet une inscription votive du roi Receswinthe, mais cette inscription est remployée si elle est authentique, car l'église ne paraît pas avoir l'antiquité qu'on lui attribue; c'est une basilique à colonnes de marbre, dépourvue de voûtes; ses arcades sont en plein cintre; ses fenêtres et l'ouverture de son abside affectent le tracé arabe outrepassé. Les chapiteaux, très secs, sont une dégénérescence du type corinthien. Leurs tailloirs, du côté nord, présentent des moulures qui semblent appartenir au style du XIIe sinon du XIIIe siècle, et à moins qu'on admette une reprise assez singulière de tous les tailloirs, ils témoignent que l'édifice est beaucoup moins ancien qu'il ne semble à première vue. L'arc triomphal est tracé en fer à cheval.

San Millan de Cogula, à Suso près Longroño, et San Cebrian de Mazote (fig. 296) passent pour des constructions visigothiques ; la première est une basilique sans voûte, avec des colonnes rondes sans bases ni chapiteaux et des arcades outrepassées. La seconde a de belles colonnes à fûts de marbre avec chapiteaux dans un style qui rappelle celui de la crypte de Jouarre; les arcades sont en arc très outrepassé; la nef était primitivement sans voûte, le chevet est carré, mais le transept se termine intérieurement en absides.

L'église du monastère de Valdedios près Villaviciosa est un bel édifice roman à collatéraux dépourvus de fenêtres; les arcades simples

reposent sur des piliers carrés qui ne sont couronnés que d'impostes; les trois voûtes sont tracées en berceau; le narthex est surmonté d'une tribune, et le chevet carré d'une chapelle également carrée; il est flanqué d'autres chapelles rectangulaires; les chapiteaux sont sculptés en méplat. C'est encore un édifice de la même école.

Les fenêtres hautes de la nef sont de style moresque, en forme de baies géminées en arc outrepassé. Quelques-unes sont closes de lames de pierre découpées à jour. Ce genre de dalles ajourées est assez répandu en Espagne : on en voit déjà l'emploi systématique et assez décoratif à San Miguel de Naranjo; et dans les murs du clocher dit tour de Jules César, à Trujillos (fin du XIIe siècle), on a inséré des dalles carrées découpées à jour simplement pour produire une ornementation.



Phot. Laurent.

FIG. 296. — San Cebrian de Mazote.

Saint-Sauveur de Priesca, non loin de Villaviciosa, est une église de même style et de même date que celle de Valdedios; elle offre toutes les mêmes particularités.

Les arcs outrepassés moresques se sont alliés à un style roman semblable à celui du Languedoc dans l'église de Lebena près Santander, et la nef de Lebrija est un curieux mélange de style moresque et roman, exécuté au XIIe siècle et sous la domination arabe.

A San Miguel de Escalada (Léon), l'emploi de l'arc outrepassé est systématique, au point que les trois absides (empâtées dans une maçonnerie rectangulaire au dehors) donnent en plan ce tracé.

Élevé peut-être seulement au XIIe siècle, ce monument appartient à un art autochtone fort curieux. Il offre, entre autres particularités bien espagnoles, un porche latéral qui règne sur toute la longueur de sa façade sud. Ces porches prolongés sur toute l'étendue d'une ou de deux façades d'église, et qui rappellent les temples antiques périptères, sont une création originale de l'art roman espagnol, et c'est même la seule particularité proprement espagnole de beaucoup d'églises telles que Saint-Millan et Saint-Paul de Ségovie et Saint-Sauveur de Sepulveda. L'Espagne importera bien plus tard en Sicile cette mode qui s'est étendue jusque dans le Roussillon français, à Serralongue (Pyrénées-Orientales). Ces porches servaient aux mêmes usages que l'atrium et abritaient les

sépultures riches. A l'abbaye de Roncevaux, la chapelle funéraire carrée à deux étages, bâtie par Charlemagne mais rebâtie à la fin du XIIe siècle, est entièrement entourée d'un portique de ce genre; il en est de même de l'église circulaire d'Ennate en Navarre.

Pour achever d'énumérer les éléments qui ne sont pas de source purement française, il convient encore de faire la part de quelques influences lombardes que le nord-est de l'Espagne a subies dans la même mesure que le sud-est de la France : les maçons lombards de Côme (*maestri comacini*) faisaient, on le sait, profession de s'expatrier pour exercer leur art, et ils semblent avoir laissé la marque de leur style dans quelques églises, surtout dans quelques clochers du Languedoc : ils ont de là passé en Catalogne, et les tours de l'abbatiale de Ripoll, par exemple, avec leurs plates-bandes verticales reliées à des frises d'arcatures, appartiennent à leur manière. On peut en dire autant du grand portail de cette église (fig. 297) avec ses colonnettes reposant sur des lions et les sculptures en registres superposés qui l'accostent et rappellent Saint-Michel de Pavie ou la cathédrale de Modène. Le portail de Besalù en Catalogne témoigne également de l'influence lombarde; deux portails romans du XIIe siècle, à Saint-Jacques de Carrion et à Moarbes, sont aussi surmontés d'une large frise à personnages.



Phot. Enlart.

Fig. 297. — Portail de Ripoll (Catalogne).

En Catalogne, les frises d'arcatures et les plates-bandes de la Lombardie se voient à la Seo d'Urgel, Sainte-Cécile et Saint-Michel de Montserrat, Saint-Pierre de Tarrassa, Ripoll; un autre genre de frises appartenant au même art, et qui semble d'origine byzantine, se compose d'une assise dont les pierres ou les briques sont posées de biais et présentent un angle de façon à produire des cannelures imitant l'effet d'un ruban plissé. On le trouve également en Catalogne (Urgel) comme en Languedoc (Saint-Guilhem-du-Désert, Voirares).

Les églises d'Espagne et surtout de Catalogne sont souvent accostées de gros clochers carrés assez imposants et qui, par leur style, semblent pouvoir être l'œuvre des ouvriers lombards de Côme. De même qu'en

Italie et dans le midi de la France, ils se lient mal aux églises qu'ils accompagnent, et sont parfois la seule partie du monument qui présente des frises d'arcatures reliées à des plates-bandes verticales. On peut citer comme exemples, en France, les clochers de Saint-Trophime d'Arles, Saint-Paul du Mausolée, Puissalicon (Hérault), Castres (Tarn), etc.

Ces clochers flanquent parfois la façade, comme à Elne et à Ripoll; plus souvent ils sont placés sur le côté de l'église. On peut citer de même en Catalogne le clocher de Saint-Cucufat de Valles et ceux de Saint-Miguel de Fluvia, d'Urgel, de Castellon de Ampurias, qui ressemblent tous trois beaucoup au clocher de Saint-Paul du Mausolée. Quelquefois, comme à Viviers et à Saint-Pierre de Gerone, l'étage supérieur est octogone.



Phot. Enlart.

Fig. 298. — Tympan de Saint-Pierre de Huesca.

Dans le reste de l'Espagne, cette variété de grosse tour carrée n'est pas non plus très rare, mais elle ne présente pas les mêmes caractères lombards. Le plus souvent, de gros contreforts en forme de tourelles carrées sans aucune retraite garnissent leurs angles. On peut citer les clochers de la cathédrale de Zamora, d'Aguilar de Campo, de Sainte-Croix de la Serros, de Saint-Sauveur de Sepulveda, de Notre-Dame de la Pena, de Saint-Laurent, et de Saint-Millan de Ségovie. Généralement, ces clochers n'ont que des couronnements plats en charpente.

Influences françaises. — A la réserve des éléments mentionnés plus haut, les édifices romans de l'Espagne témoignent surtout de leurs origines françaises; en passant en revue les principales églises, on trouvera dans quelques détails caractéristiques les preuves de cette origine.

Parmi les édifices dont on connaît la date, il en est plusieurs qui certainement furent rebâtis depuis l'époque où la tradition place leur érection. Par exemple, Saint-Paul de Barcelone attribué au xe siècle et qui, en l'état actuel, n'est qu'une intéressante petite église de la première moitié du xiie siècle. Même observation pour Saint-Michel de Tarrassa et pour Saint-Pierre de Huesca, dont la date est voisine de 1100 malgré son tympan (fig. 298) orné d'un chrisme soutenu par des anges et qui s'inspire de modèles carolingiens et même antiques (on trouve, du reste, une réplique de ce modèle à la cathédrale de Digne). La lanterne a été refaite au milieu du xiiie siècle.

L'un des plus beaux édifices romans d'Espagne est Saint-Isidore de

Léon : c'est en 1057 que les reliques y furent apportées, et la crypte sépulcrale des rois, sorte de narthex à l'ouest de l'église, daterait de 1065; elle ressemble, d'ailleurs, beaucoup au porche de Saint-Benoît-sur-Loire, mais il paraît impossible de ne pas rajeunir d'un demi-siècle la plus grande partie de Saint-Isidore; nous savons, du reste, qu'une consécration eut lieu en 1147. Le chœur qui fut dédié alors n'existe plus, mais le transept, très saillant, subsiste avec ses deux absidioles, la nef, les bas côtés et la chapelle funéraire de l'ouest; le tout appartient au style du XIIe siècle. Malgré l'unité du style, les fenêtres des collatéraux sont manifestement antérieures aux voûtes; l'un des doubleaux de celles-ci tombe dans l'axe d'une baie que l'on a laissée ouverte derrière une colonne adossée : c'est là une des plus étranges reprises que l'on puisse voir.

Le narthex sépulcral est orné de belles peintures du XIIe ou XIIIe siècle sur ses voûtes d'arêtes, que portent de superbes colonnes trapues avec des chapiteaux semblables à ceux du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse. Une série de bas-reliefs provenant de l'église du XIe siècle est encastrée au-dessus du grand portail sud.

La Catalogne a des édifices plus anciens. La grande abbatiale de Ripoll a été commencée en 1017; elle a de doubles bas côtés, mais les seconds semblent une addition du XIIe siècle, comme le grand portail (fig. 297) qui est une des œuvres les plus riches de toute l'architecture romane.

A Gerone, la petite église Saint-Daniel fut commencée en 1017; elle a le plan tréflé; l'église Saint-Pierre, qui appartient au même style, n'a d'abside qu'à une extrémité du transept; le bras opposé possède deux absidioles empâtées dans la maçonnerie. Ce plan est à rapprocher de celui de San Cebrian de Mazote. L'abside principale non seulement touche aux remparts, comme celle de plusieurs vieilles cathédrales françaises, mais les dépasse, de façon à former une tour de la courtine. Pareille disposition existe à la cathédrale de Viterbe et à San Feliù d'Avail (Pyrénées-Orientales).

Saint-Jacques de Compostelle (fig. 299), la merveille de l'architecture romane en Espagne, fut commencé en 1078 par le bras sud du transept; en 1128, l'église était livrée au culte, mais c'est seulement de 1168 à 1188 que le maître d'œuvres Mathieu terminait l'édifice par l'admirable *porche de la Gloire*, œuvre déjà gothique qui aura place dans un autre volume de cette histoire. L'église a la plus extrême ressemblance avec Saint-Sernin de Toulouse.

Les travaux de la cathédrale d'Avila furent entrepris en 1091 par l'architecte navarrais Alvar Garcia, mais l'édifice fut lentement élevé et bien des fois remanié. Le chevet avait primitivement un triforium au-dessus de son déambulatoire, refondu vers 1200 et, au XVIe siècle, il a reçu après coup ses voûtes d'ogives, portées sur des colonnes formant une seconde

galerie plus étroite devant une suite continue d'absidioles, toutes empâtées dans un énorme mur demi-circulaire, comme à l'ancienne cathédrale de Théronane, à Dommartin-en-Ponthieu et dans toute une série d'églises d'Allemagne, de Lombardie et du sud de la France, généralement dépourvues de déambulatoire. Par une dernière bizarrerie, les fenêtres de ces absidioles sont percées à travers des contreforts comme à Peyrusse-Grande (Gers), Bougneneau (Charente), Saint-Caprais-de-Lerm (Lot-et-Garonne). Le reste de l'église n'a rien de roman.

La très curieuse église catalane de Saint-Jean-des-Abbesses a été

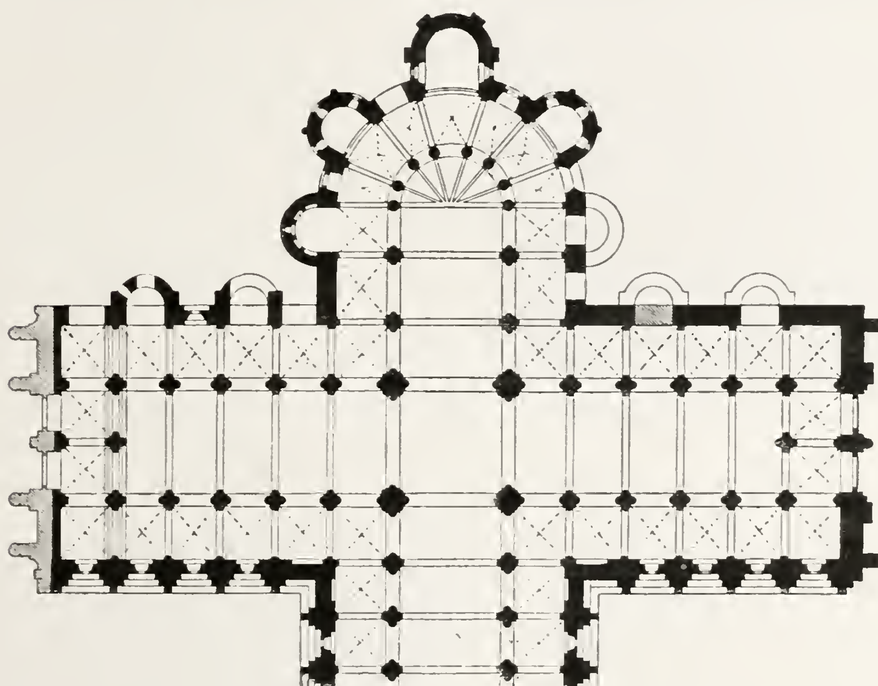


Fig. 299. — Plan partiel de Saint-Jacques de Compostelle.
(D'après Dehio et Bezold.)

consacrée en 1150. Elle devait avoir une large abside simple sur laquelle s'ouvraient trois absidioles, suivant un plan fréquent en Auvergne, Limousin et Agenais, mais la grande abside a été recoupée en trois nefs et le plan, devenu très étrange, rappelle celui de certaines cryptes.

La cathédrale de Lugo est un bel édifice de la seconde moitié du XIIe siècle; ses grandes voûtes en berceau brisé sont épaulées par celles de hautes tribunes; les bas côtés ont des voûtes d'arêtes. Une belle rose déjà gothique s'ouvre au pignon du transept; commencée en 1169, elle a été achevée en 1177, sur les plans d'un maître d'œuvres de Carcassonne du nom de Raimond.

La cathédrale de Siguenza, commencée en 1171, est à peine romane par quelques détails; au contraire, celle de Lerida, dont Pedro de Cumba

fut architecte en 1205 et qui fut consacrée seulement en 1278, a des portails et des corniches de pur style roman.



Phot. Enlart.

Fig. 500. — Nef de Saint-Vincent d'Avila.

Saint-Vincent d'Avila n'appartient pas entièrement à l'architecture romane : ses voûtes hautes sont gothiques. C'est un des édifices les plus remarquables de l'Espagne; sa fondation remonte au règne d'Alfonse Raimond (1109 à 1126), mais l'église ne fut achevée qu'au XIIIe siècle.

La crypte et les trois absides, le transept avec sa lanterne carrée appartiennent nettement à l'art roman du centre de la France; il se mélange d'une faible influence bourguignonne dans la nef (fig. 500), avec ses hauts piliers romans, son triforium trapu. ses collatéraux à voûtes d'arêtes; les portails, surtout le grand et magnifique portail de l'ouest (fig. 501) sont plus franchement bourguignons, et de la dernière période romane; les tours en saillie sur la façade sont déjà gothiques comme les grandes voûtes, qui datent du XIIIe siècle; celles de la lanterne et du transept ont été refaites après celle de la nef.



Phot. Enlart.

Fig. 501. — Portail occidental de Saint-Vincent d'Avila.

Dans la même ville, l'église Saint-Pierre est un assez bel édifice de style roman avancé.

La collègiale de Saint-Jean à Santander appartient nettement à l'art du centre de la France, avec ses deux grosses tours carrées très basses, l'une à l'ouest, l'autre au centre d'un transept dont les bras sont moins élevés que la nef, et avec son très large portail latéral.

Il en est de même de l'église du monastère de Saint-Antolin de Bedon (Asturies) qui, avec ses trois absides, sa coupole emboîtée dans

une tour carrée très basse, sa nef flanquée de collatéraux presque aussi élevés, et son clocher-arcade, rappelle absolument les édifices de l'Auvergne et du Languedoc ; Saint-Thomas de Soria, avec sa large nef centrale voûtée en berceau brisé et ses nefs latérales étroites à voûtes d'arêtes, appartient au style de l'Auvergne, mais la façade ornée de deux rangs d'arcatures rappelle plutôt certaines églises de l'Angoumois. Saint-Marc de Benavente, avec ses cinq absides accolées, et Saint-Dominique de Silos, avec ses trois absides accolées suivies de deux absidioles, ont une parenté de plan avec les églises de Châteaumeillant (Cher) et de Saint-Sever (Landes).



Phot. Enlart.

Fig. 592. — Portail sud de la cathédrale de Zamora.

C'est peut-être aussi à l'art du centre de la France, mais plutôt à celui de la Bourgogne qu'il faut rattacher l'église cistercienne ruinée de Notre-Dame de la Sierra, près Ségovie, avec sa nef voûtée en berceau brisé sur doubleaux et ses piliers cantonnés de quatre colonnes engagées. Le portail, déjà tracé en tiers-point, a une voussure ornée de zigzags.



Phot Laurent.

Fig. 593. — Église San Tirso de Sahagun.

Les chapiteaux sans sculpture, fréquents à Toro, à Zamora, etc., sont empruntés au centre de la France, les larges portails sans tympans, à courts piédroits et à riches voussures des églises de Zamora, Villadiego, etc., rappellent ceux du Languedoc et du sud-ouest de la France.

L'église cistercienne de Sainte-Marie de Huerta est romane, avec abside simple et quatre chapelles carrées.

On peut encore citer comme belles églises romanes de moindre importance : à Ségovie, Saint-Millan avec ses curieux chapiteaux à tailloirs cruciformes et ses riches

corniches à métopes, Saint-Laurent, le beau porche de Saint-Martin et plusieurs autres églises; à Zamora, la Madeleine et trois petites églises; l'église de la Corogne, les trois églises de Sepulveda, Saint-Michel de Fromista, San Quirce, l'église du château de Loarre près Huesca, Saint-Jean de Rabanera, etc.

Beaucoup de monuments remarquables appartiennent au style de transition et sont plus gothiques que romans, telle la cathédrale de Salamanque, commencée pourtant en 1120, celle de Zamora, achevée en 1174 et dont le transept a une belle façade romane; de même que Santa Cruz de la Seros, la collégiale de Toro a déjà des voûtes gothiques sur sa lanterne, et l'on voit par ses voûtes latérales, son grand portail et une partie de ses chapiteaux, qu'elle ne fut pas achevée avant le plein XIII[e] siècle.

Les trois églises romanes de Cuellar, celle de San Boal près Ségovie, et deux églises romanes de Sahagun, qui sont de date très avancée, peuvent être rapprochées des constructions en brique du Languedoc. Leur large abside est entourée extérieurement d'un grand nombre d'arcatures superposées; le clocher central barlong des églises de Sahagun (fig. 505) a des baies à colonnettes de pierre.

Le beau clocher ruiné appelé tour de Jules César, à Trujillos, est accolé à une large abside; des colonnettes sont profilées dans les angles et trois étages sont ajourés; le dernier présente des ouvertures à triple baie sur colonnettes encadrées d'un très large arc de décharge, comme dans quelques clochers des environs de Château-Thierry (Bonneuil, Brasles). A l'étage au-dessous, le tympan de la baie géminée porte des têtes en haut-relief qui rappellent le portail de l'hôtel des Seguin à la Réole.

L'église de Benavente (1170 à 1220), les abbatiales cisterciennes de Veruela (commencée en 1171), Poblet (1189), Santas Creus (1152), la cathédrale de Tarragone commencée en 1151, la cathédrale de Tudela consacrée en 1188, n'appartiennent plus à l'art roman que par quelques souvenirs.

En Portugal, la petite cathédrale de Coïmbre, fermée et crénelée au dehors, sombre au dedans comme Saint-Victor de Marseille, représente seule le style roman pur; ses tribunes et ses voûtes rappellent Saint-Sernin de Toulouse, mais elle a été très dénaturée. La restauration intérieure du XVI[e] siècle a été si complète qu'elle a été suivie d'une nouvelle consécration. On cite aussi comme édifices romans la cathédrale d'Évora et deux églises de Santarem.

La cathédrale de Lisbonne a été édifiée au milieu du XII[e] siècle et les deux tours carrées de sa façade montrent encore quelques restes d'architecture romane, mais à la suite de tremblements de terre, le monument a été presque entièrement reconstruit au XIV[e] et au XVIII[e] siècle.

La rotonde de Saint-Sauveur à Coïmbre; celle du couvent du Christ à Thomar, qui a le plan octogone et qui, par sa corniche, témoigne d'une influence bourguignonne, sont à rapprocher d'autres églises octogones bâties en Espagne par l'Ordre du Temple : la chapelle d'Eunate en Navarre et Sainte-Croix de Ségovie (fig. 504), consacrée seulement en 1208 mais complètement romane. L'église d'Eunate est entièrement entourée d'un porche à arcades; celle de Ségovie, analogue à Sainte-Croix de Bologne, a un collatéral annulaire que quatre pans de mur isolent presque entièrement du sanctuaire central élevé sur une crypte; enfin, la rotonde de Saint-Marc à Salamanque est un autre très bizarre édifice, circulaire au dehors, ayant à l'intérieur trois absidioles, deux colonnes et une travée centrale carrée.



Phot. Enlart

Fig. 504. — Sainte-Croix, église des Templiers à Ségovie.

Les églises à déambulatoire sont plus rares encore en Espagne qu'en Languedoc. Les plans très vastes des églises de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martial de Limoges, avec leurs transepts à collatéraux, sont à mettre en regard de celui de Saint-Jacques de Compostelle, qui présente le même tracé d'abside, un collatéral faisant le tour complet du transept, mais où la nef ne possède qu'un seul rang de bas côtés. Le double collatéral n'existe en Espagne que dans l'abbatiale de Rippoll en Catalogne, d'architecture tout à fait analogue à celles de Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault) ou de Baume-les-Messieurs (Jura). Cette grande église n'a qu'une abside simple et deux absidioles. Celle de Benavente présente le même plan que les églises de Châteaumeillant et de Saint-Sever: une abside simple et profonde accostée de deux moyennes et de deux petites absidioles avec arcades de communication entre ces diverses absides. Le plan tréflé n'est représenté que par Sainte-Lucie de Gérone.

Le système le plus ordinaire des voûtes est en berceau plein cintre, tantôt sans doubleaux, comme à Ripoll, tantôt et le plus souvent avec doubleaux, comme à Saint-Isidore de Léon.

Certaines églises ont trois nefs de hauteur à peu près égale, comme Saint-Thomas de Soria, Aguilar de Campo, Saint-Millan de Ségovie, Saint-Pierre de Huesca, Saint-Pierre de Roda, San Antolin de Bedon.

Un certain nombre d'autres suivent le modèle des églises de Conques,

Saint-Martial de Limoges et Saint-Sernin de Toulouse; les cathédrales de Compostelle et de Coïmbre et l'abside de celle d'Avila dans son état primitif ont un triforium dont la baie géminée s'encadre dans un plus grand arc. A Saint-Vincent d'Avila et surtout à la cathédrale de Lugo, les arcades de proportions plus modestes rappellent le dessin du triforium de Saint-Sauveur de Figeac. Les églises de Compostelle, de Lugo et de Coïmbre sont dépourvues de fenêtres hautes; on a pu, au contraire, en ouvrir à Saint-Vincent d'Avila, en substituant des voûtes d'ogives, au berceau qui y était prévu.

Les voûtes en berceau et les coupoles sur trompes sont très usitées; les voûtes en quart de cercle de l'Auvergne et du Languedoc apparaissent sur les tribunes des églises de Compostelle, de Lugo, de Saint-Vincent d'Avila et sur les nefs latérales des baptistères de Saint-Jean de Gérone et de Saint-Pierre de Besalù; des berceaux transversaux couvrent des collatéraux étroits à San Miguel de Almazan, qui rappelle Saint-Léonard (Haute-Vienne), la Souterraine (Creuse) et Saint-André de Sorède (Pyrénées-Orientales); la voûte d'ogives apparaît à la fin du XII[e] siècle.

Souvent le triforium est supprimé, le climat permettant de n'incliner que très peu les toits des collatéraux, comme à Saint-Isidore de Léon, où les talus des appuis des fenêtres hautes viennent rejoindre la moulure qui sépare ces fenêtres des arcades.

Soit qu'il existe ou non un triforium, c'est la voûte d'arêtes qui est généralement employée sur les collatéraux; à Rippoll seulement le premier collatéral est couvert d'une voûte en quart de cercle, et le second, comme la nef, d'un berceau en plein cintre sans doubleaux. Cette église rappelle par ses trois voûtes en berceau, certaines églises de l'Auvergne, comme Tauves, ou du Languedoc, comme Saint-Guilhem-du-Désert, Celle-Bruère (Cher), Saint-Martin-du-Canigou et Arles-sur-Tech, et les demi-berceaux sont, d'autre part, analogues à ceux d'autres églises des mêmes régions, comme Ris, Montpensier, Saint-Dier (Puy-de-Dôme), Parthenay, Saint-Sauveur de Nevers.

L'abbatiale de Poblet se distingue de la plupart de ces monuments en ce que la nef possède des fenêtres comme les plus anciennes églises auvergnates : par exemple, Saint-Étienne de Gannat, Chamalières, Ris, Glaine-Montaigut; et ces fenêtres présentent cette particularité d'être percées au-dessus des piliers, comme dans beaucoup d'églises du nord de la France, qui n'ont pas de voûte.

Les arcades de cette église sont absolument simples et reposent sur d'énormes piles carrées, sans imposte, disposition qui rappellerait absolument la nef de Baume-les-Messieurs (Jura), sans l'alternance que présente celle-ci de piliers ronds et carrés. L'alternance de piliers et de colonnes se trouve à Ripoll même, entre les deux collatéraux, où rien

d'ailleurs ne la justifie : l'alternance de piliers de deux dimensions diverses peut se rencontrer dans les édifices romans de l'Espagne (Saint-Millan de Ségovie) comme dans ceux du sud-ouest de la France (Les Châteliers en Poitou, Vertheuil en Médoc).

Les supports des églises romanes espagnoles sont presque toujours des piliers carrés cantonnés de quatre colonnes, comme à Conques, à Saint-Sernin, etc. A Compostelle, deux des quatre angles du carré sont abattus, comme à Souvigny (Allier). Assez souvent, les piliers reposent sur un socle commun de forme cylindrique ; cette particularité, qui s'observe à Compostelle, à Benavente, à Saint-Vincent d'Avila, est propre au Languedoc (Conques, Aubin, Moirax, ancien Saint-Martial de Limoges, Sainte-Engrâce dans les Pyrénées).

Les piliers de Saint-Thomas de Soria sont un faisceau de quatorze colonnes.

On trouve à la cathédrale de Siguenza des piliers simplement ronds, très massifs ; ils ont leurs analogues à Châtel-Montagne (Allier), à Saint-Nazaire de Carcassonne et surtout à Carennac (Lot).

Les piliers de l'église de Saint-Pierre de Roda reposent sur des socles élevés surmontés d'un entablement biseauté. Une disposition analogue se voit à Fontfroide (Aude).

Dans le sud-ouest de la France, les arcades les plus larges sont reçues par des groupes de deux colonnes engagées juxtaposées (Saint-Yrieix, Lescure, cathédrale d'Angoulême, Valcabrère). Il en est de même en Espagne à Saint-Thomas de Soria et dans les cathédrales de Tarragone et de Tudela ainsi qu'au monastère d'Oliva (Navarre).

A Saint-Isidore de Léon, à San Antolin de Bedon, et à la collégiale de Santillane à Santander, comme dans un certain nombre d'églises du centre de la France (Ebreuil, Cognat), le transept est plus bas que la nef.

Les églises romanes d'Espagne, comme toutes celles du sud, du centre et de l'est de la France, ont généralement sur le carré du transept une coupole qui peut être portée sur trompes ou sur pendentifs, très rares en Espagne ; celle de Saint-Jean de Rabanera combine les deux systèmes. Fréquemment elles couronnent une tour-lanterne (appelée *cimborio*) qui persistera dans l'architecture gothique ; pour l'époque romane, on peut citer celle de Saint-Martin de Fromista, qui rappelle les tours octogones auvergnates, et d'autre part celles de Saint-Michel de Fromista, Sainte-Croix de Castañeda, Loarre et Sainte-Lucie de Gérone, octogones de proportions basses, et portées sur des trompes comme à Saint-Martin-de-Londres (Hérault), qui a le même plan tréflé que cette dernière église.

A Sainte-Croix de la Saros, la lanterne a une coupole sur croisée d'ogives, comme à Montagne (Gironde) et à Aubiac (Lot-et-Garonne).

A Saint-Pierre de Huesca, une lanterne du même genre n'a été achevée qu'en 1241 et porte des branches d'ogives sous sa coupole.

A Saint-Millan de Ségovie, à San-Antolin de Bedon et à Saint-Vincent d'Avila, la coupole est emboîtée dans une lanterne carrée, comme parfois aussi en France (Franchesse, Saint-Désiré).

Quant à la tour-lanterne octogone ou cylindrique de proportions élevées, portée sur pendentifs, telle qu'on la voit à Conques, à Obazine, au Dorat, à Nantua, à Bénévent, à Saint-Maurice de Gensay, à Saint-Laumer de Blois, elle n'a pas seulement été imitée en Espagne; à l'époque de transition, on a développé ce programme en lui donnant des proportions et un caractère monumental tout particuliers. Dans les lanternes de l'ancienne cathédrale de Ségovie, de celle de Zamora, des églises de Toro et d'Hirache, il y a fusion entre le type de lanterne du Languedoc et les clochers centraux romans du Poitou et de la Saintonge, spécialement de celui de Montierneuf de Poitiers, aujourd'hui à demi ruiné et qui, d'après certains indices, pourrait avoir formé une lanterne du même genre. Saint-Sauveur de Redon et l'église de transition de Fresnay-sur-Sarthe ont une tour centrale basse entourée de quatre lanternons qui offrent avec les exemples espagnols un air de famille bien caractérisé. Il est assez vraisemblable que ces tours-lanternes ont eu un modèle français; elles ne seraient en cas contraire que la combinaison d'éléments empruntés à l'architecture du centre et du sud-ouest de la France.



Phot Enlart.

Fig. 505. — Lanterne de la cathédrale de Zamora.

Quoi qu'il en soit, les tours-lanternes des églises de Salamanque, Zamora (fig. 505), Toro et Irache sont percées de riches fenêtres à archivoltes polylobées, et cantonnées de quatre tourelles cylindriques, percées également d'ouvertures très décorées. La coupole est renforcée de branches d'ogives à l'intérieur; à l'extérieur, elle devait être partout surmontée d'une flèche de pierre en cône bombé, comme celles qui subsistent à Zamora et à Salamanque. La première n'est qu'un extrados de coupole avec des arêtes dentelées en pierre et pourrait avoir été refaite au

XVIe siècle, époque, précisément, de la restauration du transept de l'église. La seconde est heureusement intacte; c'est une flèche de la forme de celles du sud-ouest de la France, et avec les mêmes imbrications, mais tracées en sens inverse, et simulant des ardoises ou des tuiles. Sur la *Tour du Coq*, c'est ainsi qu'on l'appelle à Salamanque, comme sur la tour de Zamora, quatre calottes semblables à la flèche ou coupole centrale coiffent les tourelles. Il en est de même à Montierneuf de Poitiers; enfin, elles ont quatre fausses lucarnes à frontons décoratifs qui rappellent les clochers de Saint-Martial de Limoges, de Saint-Léonard, Uzerche, Le Puy, Brantôme et la Trinité de Vendôme. Au bas des pendentifs qui portent ces lanternes, sont disposées, comme à Saint-Laumer de Blois, à Figeac et à Conques, des statues qui décorent les triangles et accusent leur rôle important dans la construction.



Phot Laurent.

Fig. 506. — Cloître Saint-Paul à Barcelone, fin du XIIe s.



Phot. Enlart.

Fig. 507. — Portail nord de la collégiale de Toro.

La voûte en quart de cercle des cloîtres du midi de la France se retrouve au cloître de la cathédrale de Gérone; le cloître de Saint-Jean de la Pena offre la même ordonnance que celui de Moissac, avec son alternance de colonnettes uniques et des groupes de deux colonnettes; le cloître de Tarragone avec ses tympans percés d'œils-de-bœuf, présente une analogie frappante avec celui de Fontfroide.

Le portail à deux baies de Compostelle rappelle celui de Saint-Sernin de Toulouse.

Les arcs festonnés, en honneur dans l'Auvergne, la vallée du Rhône, le Limousin et le Languedoc, ont joui de la même faveur en Espagne : on a été jusqu'à donner ce tracé à des arcades de cloître (Saint-Paul de Bar-



Phot Enlart.

Fig. 508. — Porche de Saint-Martin de Ségovie.

celone), à des niches de tombeaux (Léon et Salamanque), et même à des arcs doubleaux (carré du transept de Saint-Isidore de Léon).

Les portails polylobés analogues à ceux de Bains (Loire), de Billom, Saint-Myon, Saint-Hilaire-la-Croix (Puy-de-Dôme), Tulle, Meymac, Vigeois (Corrèze), Bénévent (Creuse), le Dorat (Haute-Vienne), les Eyzies (Dordogne), Petit-Palais (Gironde), Saint-Médard de Thouars, etc., sont fréquents en Espagne : on peut citer ceux de la collégiale de Toro, de la Madeleine, de Saint-Martin et de la cathédrale de Zamora, de Puente la Reina et d'Estella en Navarre, des cathédrales de Valence et d'Orense. A Toro, ce tracé s'applique aussi à une fenêtre; il en est de même à deux fenêtres qui surmontent le grand portail de Compostelle et dont le dessin rappelle l'ancien triforium de Cluny, comme à Saint-Amand-de-Coly (Dordogne); à Saint-Isidore de Léon, il existe même aux arcs doubleaux du transept.

Les absides des églises romanes d'Espagne sont, comme ailleurs, ornées de colonnettes en forme de contreforts soutenant la corniche (Saint-Jean de Ortega, Saint-Sauveur et Notre-Dame de la Peña à Sepulveda, Saint-Vincent d'Avila, Saint-Millan et Saint-Laurent de Ségovie, ancienne cathédrale de Salamanque, Saint-Cucufat de Valles, Saint-Isidore de Léon).

L'abside de Saint-Jean de Ortega et celle de Saint-Martin Sarroca (Catalogne) ont de grandes arcatures intérieures et extérieures encadrant les fenêtres de leur abside, comme aux cathédrales de Besançon ou de Cavaillon, à Chamalières (Haute-Loire), à Venerque (Haute-Garonne), etc. Au déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse comme dans celui de Figeac, les fenêtres qui s'ouvrent entre les absidioles sont surmontées d'un oculus. Même disposition se trouve à Saint-Jacques de Compostelle. A la cathédrale de Tulle comme à celle de Tudela, les travées voisines de la croisée sont éclairées non d'une fenêtre ordinaire, mais d'un œil-de-bœuf, afin de former un étrésillon qui résiste à la poussée des grands arcs du transept.

Les portails larges et bas, à piédroits très courts, qui sont habituels à l'art roman du centre et du sud-ouest de la France, sont fréquents aussi en Espagne, où l'on peut citer Saint-Pierre d'Avila, la cathédrale de Tarragone (portail nord), Sainte-Marie d'Agramont (Catalogne), la Madeleine de Zamora, Sigena (province de Huesca), Estella (Navarre), Puente la Reina (Navarre), Salas près Huesca, Sainte-Marie de Porqueras (Catalogne).

Assez souvent dans le Languedoc, les écoinçons qui surmontent les voussures des portails romans ont été décorés de motifs de sculpture, quelquefois rapportés d'un édifice antérieur : on peut comparer sous ce rapport les deux portails de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Paul de Barcelone, la porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse.

Les portails sans tympan, qui sont de règle en Poitou et en Saintonge et qui sont si fréquents en Gascogne, ne sont pas rares en Espagne : cathédrale de Zamora, Villadiego, Saint-Pierre d'Avila, Sainte-Marie d'Agramont (Catalogne), Saint-Pierre de Galligans à Girone, Sainte-Marie de Besalut, Monsierrat, Ciudad-Rodrigo. Les portails à piédroits garnis de statues, qui ont été en faveur dans toute la France pendant la seconde moitié du XIIe siècle, se rencontrent non seulement dans les Pyrénées (Valcabrère et Saint-Bertrand de Comminges), mais jusqu'en Espagne, à Ripoll, à la cathédrale d'Orense et à Saint-Vincent d'Avila, où le portail occidental est inspiré de modèles bourguignons, tandis que celui du sud n'est peut-être pas dû tout entier à la même influence : en effet, une Annonciation, admirable morceau de statuaire qui garnit l'un de ses piédroits, se présente presque sans liaison avec l'architecture, ce qui rappelle plutôt la manière du centre de la France, — par exemple le portail de Beaulieu (Corrèze), — que les cariatides de Chartres ou les statues encadrées de pilastres de Saint-Gilles. Le plus beau portail espagnol à statues, le triple portail de Compostelle, signé par le maître Mathieu en 1178, semble, au contraire, procéder de celui de Chartres : on y trouve les mêmes fûts à rinceaux entremêlés de figurines.

En Espagne comme dans le centre et le sud-ouest de la France, la corniche à modillons peut être très simple comme en Limousin (abbayes de Poblet et de San Antolin de Bedon, Solignac, Souillac, Obasine), soit au contraire ornée; à la cathédrale de Lérida et à Saint-Millan de Ségovie, les modillons sculptés de la corniche sont séparés par des métopes également sculptées comme dans les plus riches morceaux d'architecture romane de l'Auvergne et du Languedoc. A Saint-Martin de Ségovie, se voient des modillons à copeaux, d'origine auvergnate : on trouve aussi en Catalogne comme dans l'est et le sud de la France, la corniche lombarde à arcatures.

Les chapiteaux romans d'Espagne présentent plusieurs variétés remarquables : un des plus répandus est le chapiteau complètement lisse si fréquent dans les cryptes auvergnates, le Limousin et le Quercy, et qui est galbé comme un chapiteau arabe (églises d'Obazine, Tulle, Figeac, Rocamadour, cryptes d'Orcival, de Clermont, d'Issoire, de Billom, du Dorat, etc.) ; il se rencontre à Zamora, Toro, Saint-Paul de Tarragone, Poblet, la cathédrale d'Avila, etc. Le chapiteau orné de menus feuillages très stylisés en forme de palmettes cannelées, d'un modelé sec, qui se voit au portail de Saint-Martin de Brives se retrouve à la cathédrale de Tarragone. On peut aussi comparer les chapiteaux de cette cathédrale à ceux de quelques églises du XIIe siècle des bords de la Loire, comme celle de Nanteuil près Montrichard; les tailloirs y sont également sculptés. Une variété remarquable de chapiteaux, commune à l'Italie et

au Languedoc, est celui qui dérive du corinthien à feuilles pleines mais où les extrémités des feuilles ont une retombée très importante, formant une sorte de bec de corbin : on le rencontre en France depuis la cathédrale d'Embrun et Talloires au bord du lac d'Annecy jusqu'à Pujols près Castillon (Gironde). C'est à cette variété qu'appartiennent les chapiteaux de Saint-Vincent d'Avila.

Les gros et grands chapiteaux de la cathédrale et du cloître de Salamanque rappellent aussi le Languedoc.

Les chapiteaux historiés de nos cloîtres d'Arles, Montmajour, etc., se retrouvent dans les cloîtres de Pampelune (vestiges), Ripoll, Salamanque, Silos, San Pedro la Rua, Saint-Jean de la Peña, Huesca, Pampelune, etc. Un autre type de chapiteaux de cloîtres qui se voit à Saint-Bertrand de Comminges et à Santander, ainsi que dans la salle capitulaire de Poblet, consiste en une corbeille simplement couverte d'entrelacs.

Les éléments importés de Bourgogne ne sont pas très nombreux dans l'architecture même de l'ordre de Cîteaux, qui s'est plus souvent inspirée dans le centre et l'ouest de la France, comme nous le verrons en étudiant la période gothique. Toutefois, les églises cisterciennes de Sainte-Marie de Huerta, Santas Creus, Veruela, Val de Dios conservent quelques traces d'inspiration bourguignonne; et en Portugal, la rotonde du Convent de Christ à Thomar (XIIe siècle) présente une corniche nettement bourguignonne; mais la cathédrale de Lugo, avec sa voûte en berceau sous laquelle s'ouvrent des fenêtres, et ses supports coupés de cordons horizontaux, rappelle les édifices de Bourgogne; il en est de même de la nef de Saint-Vincent d'Avila. Le cordon qui règne sous les baies de son triforium est, comme à Vézelay, un biseau chargé d'une suite de rosaces inscrites dans des cercles. Ce motif si particulier à la Bourgogne décore l'archivolte du portail sud de la même église, et son portail occidental rappelle celui de Saint-Lazare d'Avallon par la profusion de ses ornements, par leur dessin, par le tympan subdivisé en deux tympans secondaires où est sculptée la légende de Lazare; les statues qui ornent les piédroits reposent, comme à Vermanton (Yonne), sur des colonnettes trapues à chapiteaux ronds.

Les retombées des ogives des voûtes sur des chapiteaux qui leur sont normaux mais se raccordent à des angles de pilastres, constituent une disposition très particulière qui se retrouve dans la même église, ainsi qu'à Pontigny, à Saint-Anatoile de Salins, à Chissey (Jura) et dans l'abbaye cistercienne de Silvacane en Provence.

Certains portails bourguignons, à Saint-Philibert de Dijon et dans le déambulatoire de la cathédrale de Langres, ont autour de leur voussure un large cavet garni d'amples feuilles d'acanthe. Ce motif a été reproduit sur quelques portails, notamment celui d'une église de Zamora.

Le portail sud de la cathédrale de Zamora (fig. 502), qui rappelle celui de Tulle par les dentelures de son intrados, est cantonné de deux faux portails qui ont des tympans sculptés. C'est là une disposition empruntée à l'art du sud-ouest de la France, mais les deux arcatures sont traitées en style bourguignon : leur tracé en plein cintre surhaussé, les proportions et le galbe de leurs colonnettes rappellent les portails de Vézelay, de Nantua, de Mâcon.

Dans les églises de Saint-Vincent d'Avila et de la Madeleine de Zamora, existent des tombeaux qui sont des œuvres bourguignonnes. Le premier, élevé en l'honneur du martyr et de ses sœurs Sabine et Cristete, se compose, comme celui de Sainte-Magnance (Yonne), d'un sarcophage à toit aigu orné des scènes de la légende et porté sur des colonnettes. Les colonnettes d'Avila sont cannelées, tordues, guillochées comme celles du portail de Saint-Lazare d'Avallon. Le tombeau de Zamora est une édicule dont l'attique porté sur de courtes colonnettes abrite un bas-relief funéraire. L'attique est en forme d'architrave ornée d'arcatures tréflées dans lesquelles sont sculptés des monstres. Ces arcatures rappellent absolument le triforium de la Charité-sur-Loire et la fenêtre qui subsiste du prieuré de Sainte-Eugénie à Varzy (Nièvre) ; quant aux colonnettes, leurs cannelures redentées, tordues ou en zigzag rappellent soit les portails d'Avallon et de Tonnerre en Bourgogne, soit les vestiges du cloître d'Aniane en Languedoc. Un ornement caractéristique du style roman de Bourgogne consiste en de très grosses rosaces en forme de fleurs dont on voit des cordons sculptés à la cathédrale d'Autun et dans l'église de Beaune. Des rosaces de ce genre ornent des branches d'ogives au déambulatoire de la cathédrale d'Avila et de la rotonde du cloître de Salamanque ; à Ciudad-Rodrigo et à Saint-Vincent d'Avila, elles ornent des claveaux de portail, disposition qui rappelle plutôt le Languedoc.



Phot. Enlart.

Fig. 509. — Cloître de Santa Maria de Estany.

L'Espagne du Nord possède un assez grand nombre de cloîtres romans, dont plusieurs sont très remarquables. On peut citer le grand cloître de la cathédrale de Gerone, commencé en 1117, voûté en quart de cercle comme ceux du sud-est de la France, et rappelant plutôt ceux du

Languedoc par son ordonnance et sa structure; le cloître de Saint-Pierre de Gerone; le cloître très remarquable de Saint-Cucufat de Valles; celui de San Pedro la Rua, dont les colonnes géminées portent de très riches chapiteaux du XIIe siècle avancé; les cloîtres de Saint-Benoît de Bages, de Manrese, de Breda; celui de Villabertran, frappant par son analogie avec celui de la Vaudieu en Velay; l'immense cloître à deux étages de l'abbaye de Ripoll, dont les colonnettes géminées avec leurs chapiteaux à figures et leurs arcades en plein cintre, ne datent pour la plupart que du XIVe siècle, bien qu'ils appartiennent au style roman; c'est là un phénomène qui s'observe dans un cloître français voisin, à Elne, et dans plusieurs cloîtres provençaux. Le cloître de Saint-Paul à Barcelone (fig. 506), qui date tout à fait de la fin du XIIe siècle, a des arcades polylobées d'une forme extrêmement originale et peut-être inspirées de l'art mauresque; elles sont formées non de claveaux mais d'assises en encorbellement taillées en lobes. Le cloître de Saint-Jean de la Peña près Huesca, celui de Saint-Paul, dans cette ville, rappellent celui de Saint-Bertrand de Comminges; il en est de même du cloître de Santillane à Santander, fort original cependant avec ses paires de grosses colonnes portant des arcades timides à petites moulures; il n'était pas achevé en 1178. Un autre cloître de style archaïque est celui de Santa Maria de Estany, en Catalogne (fig. 509), qui a aussi de petites arcades, de grosses colonnes et de gros chapiteaux; leur ornementation est géométrique, fine et compliquée. Celui de Siguenza n'a laissé que de faibles restes; à Salamanque, le cloître de Notre-Dame de la Vega, à demi ruiné, est un morceau intéressant de la seconde moitié du XIIe siècle. En Aragon, on peut encore citer le cloître de Saint-Jean-des-Abbesses et celui de Saint-Pierre-le-Vieux; en Castille, ceux de Silos, Saint-Pierre de Soria et de Las Huelgas, celui-ci de style avancé, remarquable par la surélévation des chapiteaux de ses colonnettes géminées; en Navarre, les cloîtres de la Oliva et d'Iranza et les chapiteaux assez riches et variés qui subsistent de l'ancien cloître de la cathédrale de Pampelune; en Galice, le cloître de Sainte-Marie de Sar; aucun de ces cloîtres, dont quelques-uns ont la voûte en quart de cercle, ne reproduit l'ordonnance des cloîtres provençaux; mais, à Tarragone, le cloître de la fin du XIIe et du XIIIe siècle imite, dans son ordonnance générale, le cloître de Fontfroide près Narbonne, tandis que ses chapiteaux à grandes feuilles lisses sont identiques à ceux du cloître de Vaison.

Architecture civile et militaire. — L'Espagne est pauvre en architecture civile romane; on peut toutefois citer deux gracieux édifices qui révèlent un style assez spécial et assez uniforme, qui restera presque le même jusqu'au XVe siècle : le palais des ducs de Grenade, à Estella,

et le palais du Change, à Lerida. Tous deux datent de la fin du XIIe siècle ; le premier offre un rez-de-chaussée complètement ouvert par quatre grandes arcades en plein cintre sans ornement, et un étage éclairé de quatre groupes de quatre baies étroites en plein cintre divisées par des colonnettes ; aux extrémités, deux grosses colonnes superposées forment contreforts, et une puissante corniche à modillons variés couronne cette belle façade ; le biseau de sa tablette et ceux des archivoltes des fenêtres sont finement guillochés, et la sculpture des chapiteaux est riche.

Au palais de Lérida le rez-de-chaussée présente deux portes et deux très larges fenêtres en arc surbaissé ; l'étage supérieur a quatre baies formées chacune d'un groupe de trois arcades en plein cintre ; une cinquième baie extrême n'a que deux arcades. Les retombées sont reçues par d'élégantes colonnettes plus grêles qu'à Estella ; leurs chapiteaux sont finement sculptés ; les piédroits intermédiaires sont couronnés d'une imposte ; une moulure plus importante couverte de sculptures règne sous les appuis des baies, et des cordons sculptés contournent les extrados ; la corniche a de beaux modillons sculptés. L'édifice, réparé sobrement en 1589, a reçu de nos jours un étage supérieur qui l'enlaidit.



Phot. Enlart.

FIG. 510. — Palais du Change, à Lerida.

Le château de Louare, non loin de Huesca, conserve des ruines imposantes, en partie du XIIe siècle, et une église intacte de la même époque. Le donjon et les tours de l'enceinte ancienne sont carrés ; la grande salle conserve des fenêtres romanes géminées.

L'architecture militaire de l'époque romane est représentée par le précieux et imposant ensemble des remparts d'Avila. Ces murailles, d'une hauteur considérable, sont flanquées de grosses tours cylindriques et bâties en appareil cyclopéen à joints de mortier, avec chaînages d'appareil ordinaire. Un crénelage pittoresque les surmonte. Les portes sont flanquées de tours entre lesquelles est bandé à une grande hauteur un arc en plein cintre formant mâchicoulis. Cette œuvre a été commencée en 1090 par Florin de Pituenga ; Romano Cassandra fut surintendant des travaux.

IX

PALESTINE, SYRIE, CHYPRE

Architecture religieuse. — Les monuments du royaume latin de Jérusalem appartiennent presque sans partage à l'art français et datent de sa meilleure période, puisque Jérusalem, conquise en 1099, fut perdue en 1187, et que les dernières places de Syrie furent abandonnées par les chrétiens d'Occident en 1291.

La plupart de ces édifices sont donc romans. Ils appartiennent aux trois premiers quarts du xiie siècle et presque exclusivement au second. Leur style est celui du midi de la France, très peu modifié. Ils ont en général les dispositions des églises du Languedoc, et le bel appareil de celles de la Provence ; l'emploi de l'arc brisé y a été précoce, à cause des habitudes locales ; le style gothique semble ne pas s'être introduit avant sa pleine maturité ; il n'y a pas eu de période de transition.

Au Saint-Sépulcre, les croisés trouvèrent une rotonde bâtie sous Constantin et très restaurée de 1010 à 1048. Elle a des collatéraux surmontés de tribunes et des absidioles placées en croix sur sa circonférence. De cette rotonde, les Latins tirent une grande abside en regard de laquelle ils en bâtirent une autre, selon une disposition germanique, mais dans un style plutôt français ; entre les deux absides ils élevèrent un transept à coupole centrale et, à une de ses extrémités, un narthex de deux travées jumelles. Le sanctuaire bâti par les Francs a tous les caractères de l'art de la seconde moitié du xiie siècle : il se compose d'une travée de chœur et de collatéraux qui s'y relient par une arcade subdivisée en deux baies, puis d'une abside avec déambulatoire à trois absidioles, précédées chacune d'une travée rectangulaire voûtée en berceau ; des voûtes d'arêtes et des berceaux à pénétrations couvrent le déambulatoire, dont les supports sont des colonnes jumelles comme il en existe en France dans quelques déambulatoires romans, à Tournus par exemple ; le reste de l'église a des voûtes d'arêtes bien tracées. Les tribunes ont des baies géminées sur colonnettes. Le clocher, en hors-d'œuvre, près du narthex, appartient au xiiie siècle ; le portail, au xiie siècle avancé : il forme une baie géminée à légère brisure surmontée d'une fenêtre également géminée. Leur ornementation rappelle beaucoup celle des édifices du sud-ouest de la France : ce sont les mêmes colonnettes trapues à lourds chapiteaux fouillés, la même richesse dans les cordons sculptés de rinceaux d'acanthe ; enfin, les claveaux des voussures ont reçu la forme de



Phot. Brogi.

Fig. 311. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE, A JÉRUSALEM.

coussinets, comme au portail et aux arcatures de Saint-Crépin d'Évron (Mayenne) et aux doubleaux de Marignac (Charente-Inférieure). Il est vrai que cet ornement est fréquent dans les monuments arabes d'Orient et de Sicile, mais il existe autant dans des monuments français du Sud-Ouest et même du Nord (Chivy près Laon, Saint-Pierre de Soissons, Marolles-en-Brie), qui ne sont pas tous postérieurs aux exemples orientaux; l'origine du motif est donc incertaine. Ce qui distingue le portail du Saint-Sépulcre de ceux de l'école poitevine, c'est qu'il a des tympans, ornés, il est vrai, d'un simple tracé géométrique et peut-être, autrefois, de peintures. Ces tympans reposent sur des linteaux sculptés figurant d'une part l'entrée du Christ à Jérusalem, de l'autre de très beaux rinceaux à tiges perlées tout à fait analogues à l'ornementation du grand portail de Chartres.


Phot. Enlart.

Fig. 512. — Cathédrale de Saint-Jean de Beyrouth, aujourd'hui mosquée arabe.

Les autres églises de Palestine sont beaucoup plus régulières, parce qu'elles ont été bâties d'un jet; leur décoration est sobre; les moulures d'une belle épure, les chapiteaux trapus dérivés du type corinthien. Le vaisseau central voûté en berceau brisé comme à Saint-Jean de Beyrouth (fig. 512), à Notre-Dame de Tortose, ou à la cathédrale de Djebeil, ou plus souvent couvert d'une voûte d'arêtes qui permet d'ouvrir de petites fenêtres hautes comme à Gaza, à Saint-Jérémie de Kariath-el-Enab, à Saint-Pierre, à Sainte-Anne et Sainte-Marie-Latine de Jérusalem. Les collatéraux étant couverts d'une simple terrasse, la nef n'a pas de triforium; elle n'est jamais très élevée. Les collatéraux ont toujours des voûtes d'arêtes. Toutes les voûtes sont renforcées d'arcs doubleaux épais.

Les piliers sont généralement cantonnés de colonnes; parfois la retombée des arcades porte, comme à Naplouse, sur des colonnes jumelles à cause de l'épaisseur des murs. A Kariath-el-Enab les piliers sont de simples rectangles; les doubleaux reposent sur de courtes colonnettes en encorbellement. A Sainte-Anne de Jérusalem, ils retombent sur des consoles.

Une coupole exista souvent entre le chœur et la nef, comme au Saint-Sépulcre et à Sainte-Anne de Jérusalem. Le transept, quand il s'en trouve un, ne dépasse pas les bas côtés; le chœur est flanqué d'une travée de collatéraux à voûtes d'arêtes; l'abside est toujours simple, sauf au Saint-Sépulcre, et flanquée d'absides latérales (la Madeleine et Sainte-Marie-la-

Grande à Jérusalem, Saint-Jean de Tyr, Saint-Georges de Lydda, El Bireh, Seffourieh près Nazareth, Ramleh, Notre-Dame de Tortose, cathédrale de Beyrouth).

Certaines absides sont, comme en Provence et parfois en Languedoc, polygonales à l'extérieur (Sainte-Anne, la Madeleine et Saint-Pierre de Jérusalem, Lydda, Saint-Jean-Baptiste de Sébaste, cathédrale de Byblos, Saint-Georges de Naplouse).

Les absides latérales de Saint-Pierre de Jérusalem et les trois absides de Saint-Jérémie sont empâtées dans des maçonneries rectangulaires.

Les absides de la cathédrale Saint-Jean de Beyrouth, bâtie vers 1108, sont ornées extérieurement de colonnettes élégantes soutenant la corniche à modillons séparés par des métopes sculptées; elles ont des fenêtres à colonnettes; celle de l'absidiole du sud se fait remarquer par sa voussure à zigzags. Le porche carré est couvert d'une voûte d'arêtes et s'ouvre sur trois faces par des arcs en tiers-point avec colonnes romanes trapues adossées aux piliers.

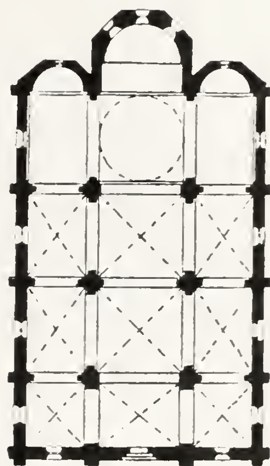


Fig. 515. — Sainte-Anne de Jérusalem. (D'après Dehio et Bezold.)

Le portail de Sainte-Marie-la-Grande de Jérusalem s'ouvrait au nord dans une épaisse saillie rectangulaire; il rappelle l'art du Languedoc par la largeur de son arcade, à voussures ornées des signes du zodiaque, et par la corniche dont il est surmonté et dont une métope décorée de deux rosaces sépare chaque modillon. Près de ce portail se voyait naguère une fenêtre dont le chambranle avait une gorge semée de perles espacées.

Un portail de Naplouse est intéressant par sa similitude avec ceux qui furent élevés dans le nord de la France au cours de la seconde moitié du XIIe siècle. Ses trois voussures légèrement brisées et ornées de mêmes motifs de sculpture, reposent sur d'élégantes colonnettes élevées sur des socles à cannelures rudentées comme celles des grands portails de Chartres ou de Notre-Dame d'Étampes. Les mêmes socles cannelés se voient au portail de l'église de Gaza et à l'un de ceux de la cathédrale de Nicosie.

A Naplouse également, on a retrouvé des chapiteaux du XIIe siècle avancé ornés de ces suites de trous carrés qui sont surtout usités à cette époque dans le nord de la France (Saint-Martin d'Étampes, Falvy).

Dans le royaume de Chypre, devenu latin seulement en 1191, des architectes romans d'Occident étaient venus de Syrie pour construire quelques églises romanes : il s'en trouve deux à Afendrika, une à

Lythrankomi, une au lieu dit Sykha dans le Karpas. Elles appartiennent à l'art du Languedoc : leur plan comprend trois absides et trois nefs voûtées en berceau plein cintre avec doubleaux ; les piliers sont cruciformes, couronnés de simples impostes biseautées; il n'existe pas de transept ; un narthex règne sur toute la façade occidentale. Dans l'intérieur du narthex de Lythrankomi et des collatéraux des églises d'Afendrika se remarquent de grandes arcatures.

Architecture militaire. — L'architecture militaire eut une grande importance dans le royaume de Jérusalem et y réalisa de bonne heure une grande perfection. Elle emprunta quelquefois aux Byzantins qui avaient mis eux-mêmes à profit la science des ingénieurs militaires de la Perse et de l'Assyrie. Comme en France, les murailles des villes furent de faible importance; elles sont protégées surtout par le château qui occupe un angle de l'enceinte, au bord de la mer ou sur un point culminant.

Dans la construction des châteaux, au XIIe siècle, M. le baron Rey distingue deux écoles. La première imite l'architecture française : enceinte flanquée de tourelles et épousant la forme plus ou moins irrégulière du plateau, et donjon protégeant le point le plus faible; toutefois, dans les constructions de l'ordre de l'Hôpital, le donjon est remplacé par un ouvrage très important et différent des donjons français. Enfin, pour mieux résister aux tremblements de terre et à la sape, et dérouter le travail des mineurs, la base du château est protégée par un immense talus de pierre qui triple son épaisseur. C'est là un emprunt fait aux Arabes et aux Perses.

La seconde école est celle de l'ordre du Temple : ses enceintes sont flanquées de tours rectangulaires très peu saillantes, comme dans certains châteaux arabes ; en revanche, des fossés d'une énorme profondeur taillés dans le roc ou des talus escarpés défendent l'accès de la place ; les parements sont de grand appareil à bossages ; les archères offrent peu de plongée.

Dans la première catégorie, on peut citer le château de Margat, pris par les chrétiens en 1140, cédé en 1186 à l'ordre de l'Hôpital et perdu en 1285. Il se compose d'une enceinte triangulaire à laquelle sont adossés des appartements et dont deux angles sont défendus par de grosses tours rondes ; en avant de la principale, se dresse un éperon ou bastion massif demi-circulaire, sorte de grandissement d'une disposition qui existe à la Roche-Guyon ; on y voit les restes d'une grande salle du XIIIe siècle et une très belle chapelle de la fin du XIIe à voûtes d'arêtes.

Le Krak des Chevaliers, — pris en 1140, cédé aux Hospitaliers en 1145, enlevé puis restauré par Bybars en 1271, — comprend deux immenses enceintes concentriques flanquées de grosses tours rondes et

de quelques tours carrées; d'énormes talus renforcent le pied des murs dont le sommet porte des mâchicoulis en pierre; la seconde enceinte commande parfaitement la première et en est séparée par un fossé. Le Krak est peut-être la plus belle de toutes les constructions féodales.

Comme types de la seconde école (Templiers) on peut citer les remparts et le château de Tortose avec leur double enceinte à double fossé alimenté par la mer, au bord de laquelle s'élevait l'énorme donjon rectangulaire à deux tourelles carrées, le Chastellet, Athlit ou Château-Pèlerin; le château de Safita ou Chastel-Blanc, avec sa première enceinte à peine flanquée et sa seconde enceinte englobant un donjon en rectangle allongé dont le rez-de-chaussée est une chapelle romane avec voûte en berceau brisé et dont le sous-sol est une citerne taillée dans le roc. Le château de Raymond de Saint-Gilles à Tripoli (fig. 514) se rattache à cette même catégorie.



Phot. Enlart.

Fig. 514. — Château de Raymond de Saint-Gilles, à Tripoli de Syrie.

C'est au même genre de forteresse que se rattache le célèbre château de Karak ou de la Pierre du Désert, perdu en 1187 après deux sièges qui en avaient nécessité la reconstruction presque totale. Il est défendu à la fois par de grands talus de maçonnerie et par un fossé taillé dans le roc; ses tours en rectangle barlong ont peu de saillie; des mâchicoulis de pierre le couronnent. Deux faces sur quatre ont une double enceinte.

Les châteaux des grands vassaux combinent en général les deux systèmes; on peut citer Saone, Beauvoir, Giblet, Blanche-Garde, le Monestre, Beaufort, etc.

Le château de Raymond de Saint-Gilles à Tripoli de Syrie (fig. 514), qui sert aujourd'hui de prison, forme un rectangle barlong flanqué de tours rectangulaires très peu saillantes; la chapelle voûtée d'arêtes comme celle de Margat, avait en outre des bas côtés; ses piliers sont cruciformes à simples impostes. Ce château, planté sur une crête de colline, entre le fleuve et la ville qu'il domine, est une vaste et imposante construction, admirablement appareillée, mais en partie reconstruite par les Sarrasins.

BIBLIOGRAPHIE

France. — J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II, *Moyen âge*, édité par R. de Lasteyrie, Paris, 1886, in-8°; — R. de Lasteyrie, *Cours professé à l'École des Chartes*; — André Michel, *Cours professé à l'École du Louvre*; — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publiées par André Michel et Henry Lemonnier, tome I; *les Origines de l'Art gothique*, Paris, 1878, in-8°; — A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 1899, 2 vol. in-4°; — Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst*, 2e édition corrigée et augmentée par R. Rahn, A. Schulz, W. Lübke, etc. Düsseldorf, 1866-1879, 8 vol. in-8°; — W. Lübke, *Denkmäler der Kunst*, Stuttgard, 1890, in-4° et in-fol. oblong; — Knackfuss et Zimmermann, *Allgemeine Kunstgeschichte*, 3 vol. gr. in-4°, Bielfeld et Leipzig, 1903; — E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 10 vol. in-8°, 1875; — A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, Caen, 1871, in-8°; — Anthyme Saint-Paul, *les Écoles romanes* (*Annuaire de l'archéologue français*, 1878, et *Encyclopédie d'architecture de Planat*); — Dehio et Von Bezold, *Kirchlische Baukunst des Abendlandes*, Stuttgard, 1884-1899, in-8°, atlas in-fol.; — *Archives de la Commission des monuments historiques*, Paris, 1855-1872, 4 vol. gr, in-fol.; — *Archives de la Commission des monuments historiques* publiées par MM. A. de Baudot et A. Perrault-Dabot, 1899, in-fol. (5 volumes en cours de publication); — C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. Ier, *Architecture religieuse*, Paris, 1902; t. II, *Archit. monastique, civile, militaire et navale*, 1905, in-8°. Cet ouvrage contient à la suite de chaque chapitre une bibliographie complète où l'on trouvera la liste des ouvrages relatifs aux diverses provinces et aux monuments principaux.

Allemagne. — Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler für Auftrage des Denkmalpflegetages*, Berlin, 1905; — Dr Lock, *Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters*, Cassel, 1867, 2 vol. in-8°; — Knackfuss, *Deutsche Kunstgeschichte*; — Otte, *Handbuch der Kirchlichen Kunst. Archäologie des Deutschen Mittelalters*; — W. Forster, *Architecture en Allemagne*, trad. W. et A. de Suckau, Paris, 1862, in-4°, Munich, 1855, in-fol.; — R. Borrmann et R. Graul, *Die Baukunst*, Berlin et Stuttgart, 1897-18.., in-4°; — W. Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgard, petit in-4°, édition revue par le Dr Max Hemran; *Geschichte der Deutschen Kunst*, Stuttgard, 1888, in-4°; — Dohme, *Geschichte der Deutschen Baukunst*, Berlin, 1887, in-4°; — Lambert et Sahl, *Roman allemand* (*Encyclopédie d'architecture* de Planat); — Dr Karl Simon, *Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland*, Strasbourg, 1902, in-8°; — Kraus, Durne et Wagner, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthumes Baden*, Fribourg en Brisgau, 1890-1899, gr. in-8°; — V. J. Sighart, *Geschichte der bildenden Künste im Königr. Baiern*, Munich, 1862; — C. Schiller, *Die Mittelalterliche Architectur Braunschweigs*, Brunswick, 1852; — Dr K. Theod. Zingeler et W. Fr. Laur, *Die Bau und Kunst Denkmäler in den Hohenzollern'schen Landen*, Stuttgard, 1896, in-8°; — Geier et Goerz, *Denkmale Röm. Baukunst am Rhein*; — S. Boisserée, *Denkmale der Baukunst vom VIIten bis zum XIIIten Jahrundert an Nieder Rhein*, Munich, 1835, in fol.; — Moller (continué par Gladbach), *Denkmäler der Deutschen Baukunst*; — Dr Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Dusseldorf, 1894, in-4°; — L. Puttrich, *Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen*, Leipzig, 1835-1852; — H.-W. Mithoff, *Archiv. für Niedersachsens Kunstgeschichte*, Stuttgard, 1855; — Commission historique de Saxe, *Bau und Kunst Denkmäler der Provinz Sachsen*, Halle, 1879-1899, gr. in 8°; — Heideloff et Muller (continuation par Leibnitz), *Schwabische Denkmäler*; — Hugo Lemcke, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, Stettin, 1898-18..; — Dr P. Lehfeldt, *Bau und Kunstdenkmäler Thüringens*, Iéna, 1888-1897, 25 fasc. petit in-4°; — W. Lübke, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen*, Leipzig, 1853; — A. Ludorff, *Die Bau und Kunst Denkmäler von Westfalen*, Munster, 1899, petit in-4°; — Dr Ed. Paulus, *Die Kunst und Alterthums Denkmäler im Königreich Württemberg*, Stuttgard, 1889, in-4° et atlas in-fol.

Autriche. — V. Heider, von Eitelberg et Hieser, *Mittelalt. Kunstdenkm. des Œsterr. Kaiserstaates*; — H. Semper, *Architecture autrichienne* (*Encyclopédie d'architecture* de Planat); — Piper, Notes sur les châteaux du Tyrol (Mittheilungen der K. K. Central Commission, 1896); — T. G. Jackson, *The Architecture of Dalmatie* (*Transactions of Royal Institute of British Architects*, 1887); — Josef Hlawka, *Topographie der Historischen und Kunst Denkmäler im Konigreiche Böhmen*, Prague, 1890, in-8°; — Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Vienne, 1871, in-4°; — P. Aug. Thiener, *Vetera Monumenta historiæ Hungariam sacram illustrantia*, Rome, 1865, in-fol.; — Henszlman, *les Monuments de l'époque romane en Hongrie* (*Rev. archéol.*, 1878); — Prof. Myskousky, *les Monuments du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie*, Vienne, s. d., in fol. (album de 100 pl.).

Pays-Bas. — Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, s. d. (1850-1860), in-12; *Anciens bâtiments existant* (en Hollande), Amsterdam, 1890, in-4°; — Chan. Reussens,

Éléments d'archéologie chrétienne, 2[e] édition, Paris, 1890, gr. in-8°; — L. CLOQUET, *Les grandes cathédrales du monde catholique*, Lille, 1897, gr. in-8°: — B. RENARD, *Monographie de Notre-Dame de Tournay*, Tournai, s. d. (vers 1850), in fol.: — *Oude Holland*, revue.

Grande-Bretagne. — J. ROMILLY ALLEN, *Monumental History of the Early British Church*, Londres, 1889; — EDWARD S. PRIOR, *English mediæval figure sculpture* (*Architectural Review*, 1902 à 1904); — JOHN BILSON, *The beginnings of Gothic Architecture* (*Journal of Royal Institute of British Architects*, 1899, et *Revue de l'Art chrétien*, 1902); — JOHN BRITTON, *The architectural Antiquities of Great Britain*; — L.-C. HODGES, *The pre-conquest churches of Northumbria* (*The Reliquary*, 1893 et 1894); — Prof. J. BALDWIN BROWN, *Notes on pre-conquest architecture in England* (*The Builder*, 1895, t. II); *The statistics of Saxon churches* (*The Builder*, 1901); *The Arts in early England*, Londres, 1903, 2 vol. in-8°; — JOHN CARTER, *The ancient architecture of England*, nouv. édition revue par John Britton, Londres, 1848, in-fol.; — W. CAVELAR, *Architectural Notes on the churches and other mediæval Buildings of Suffolk*, Londres, 1865, in-8°; — D[r] DUCAREL, *Antiquités anglo-normandes*, trad. par A.-L. Léchandé-d'Anizy, Caen, 1823, in-8°; — EDW. KING, *Monumenta Antiqua*, Londres, 1799-1805, 4 vol. in-fol.; — L. LYNAM, *The ancient churchyard crosses of Staffordshire* (*Journal of the Archaeological Association*, 1877); — J.-T. MICKLETWAITE, *Something about Saxon churchbuilding* (*Archaelogical Journal*, déc. 1896); *Some further Notes on Saxon churches* (ibid., déc. 1898); — T. RICKMAN, *An attempt to discriminate the Styles of Architecture in England*, 5[e] édition, Londres, 1848, in-8°; — V. RUPRICH-ROBERT, *l'Architecture normande aux* XI[e] et XII[e] *s., en Normandie et en Angleterre*, Paris, s. d., in-fol.; — G.-G. SCOTT, *Lectures on Medieval architecture*, Londres, 1878; *History of English Church Architecture*; — HUDSON TURNER et PARKER, *Some account of domestic architecture in England*, Oxford et Londres, 1853-1877, 4 vol. in-8°: — C. UHDE, *Baudenkmäler in Grossbritannien*, Berlin, 1894, in-fol.: — L. VITET, *De l'Architecture du Moyen Age en Angleterre*, s. l., 1858, in-8°; — D[r] JOS. ANDERSON, *Scotland in early christian times*; — R. W. BILLINGS, *The baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland*, Londres, 1845-1852, in-4°; — Lord DUNRAVEN, *Notes on Irish Architecture*; — W. CATHCART, *The ancient British and Irish churches*, Londres, 1874; — LEDWICH, *Antiquities of Ireland*; — H. O'NEILL, *The fine arts and civilisation of ancient Ireland*, 1863; — Miss MARGARET STOKES, *Early christian architecture in Ireland*, Londres, 1870, in-8°: *Early christian Art in Ireland*, Londres, 1887, in-8°: *The High Crosses of Castledermot and Durrow*, Dublin, 1899, in-fol: — BRASH, *Ecclesiastical architecture of Ireland*, Dublin, 1875; — Prof. G.-T. STOKES, *Ireland and the Celtic church S[t]-Fechin of Fore and his monastery*; — GEO J. CLARK, *Mediaeval military architecture in England*, Londres, 1884, 2 vol. in 8°; — R. WILLES, *The architectural History of Canterbury cathedral*, Londres, 1845, in 8°: *The architectural History of Winchester cathedral* (*Archaeological Institute*, Londres, 1846, in-8°; — D. J. STEWART, *The architectural History of Ely cathedral*, Londres, 1868, in-8°: — DAVID MACGIBBON et THOMAS ROSS, *The Ecclesiastical architecture of Scotland*: — *The castellated and domestic architecture of Scotland*, Édimbourg, 1896, in-8°.

Scandinavie. — WORSAE, *Nordske Oldsager*, Copenhague, 1850, in-8°; *Minderom de Danska og Nordmandene i England Scotland og Ireland*, 1851: *La colonisation de la Russie et du Nord scandinave et leur plus ancien état de civilisation*, 1877; *Danske Mindesmaerker*, 1877; *Danske Kultur i Vikingetidan*, 1873; — L. HELVEG, *Den Danske Kirkes Historie*, 1862; — F. MUNTER, *Geschichte der Einführung des Christenthums in Danemark und Norregen*, 1823; — SOPHUS MULLER, *Dyreornamentik en i Norden*, Copenhague, 1880; *Die Thier Ornamentik im Norden*, trad. par Mestorf, Hambourg, 1881; — Comte DE MARSY, *De l'architecture religiense de Scandinavie* (*Revue de l'Art chrétien*, 1872); — C. ENLART, *l'Art scandinave* (*L'Art*, 1894): *Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie* (*Bulletin archéologique*, 1894); *l'Architecture du Moyen Age en Scandinavie* (*Bulletin de l'Union syndicale des architectes français*, 1894); — DIETRICHSON, *De Norske Stavkirker*, Christiania, in-8°, 1891-1892; — DAHL, *Wooden churches of Norway*; — Von MINUTOLI, *Der Dom zu Drontheim*, Berlin, 1853; *Bergens Museum Aarbog* (depuis 1889, articles de MM. les professeurs Bendixen et Gustafson); — J. TAVERNOR PERRY, *Medieval Architecture in Sweden* (*Transactions of Royal Institute of British Architects*, 1891); — J.-B. LOEFFLER, *Udsigtover Danmarks kyrkebigninger fra den tidligere Middelalder*, Copenhague, 1883, in-4°; — D[r] Prof. H.-J. GOSSE, *Souvenirs du Danemark*, Genève, 1895, in-8°: — *Antiquarisk Tidskrift udgivet af det kongelige Nordiske Oldskrift Salskab* (Copenhague, depuis 1845); — J. KORNERUP, *Les anciennes églises à tour géminée dans les villages danois*, 1870; — A.-J. HOLM, *Bornholms aeldgamle kirkebygainger*, 1873; — W. WHITE, *Wisby in the island of Gotland* (*Transactions of Royal Institute of British Architects*, 1886, p. 66).

Italie. — CATTANEO, *l'Architettura in Italia dal sec. VI al mille circá*, Venise, 1889, in 4°; — L. BOITO, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milan, 1880, in-8°; — O. MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Iena, 1884, in-8°: — D. DARTEIN, *l'Architecture lombarde*, Paris, 1892, gr. in-8°; — W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresde, 1860, 4 vol. in-4° et atlas in-fol.; — HUILLARD-BRÉHOLLES, *Recherches sur les monuments de*

[illegible] des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale. Paris, 1844, in-fol. ; E. BERTAUX, *I monumenti medioevali della regione del Vulture*. Naples, 1897, in-fol. ; *L'art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, 1904, in-4° ; — RIVOIRA (comm. G. T.), *Le origini della architettura lombarda*, Rome, 1901, in-4°.

Espagne. — STREET, *Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1861, in-8°. *Monumentos Arquitectonicos de España* ; — D. GENARO PEREZ DE VILLA AMIL et D. PATRICIO DE LA ESCOSURA, *España Artistica y Monumental*, Paris, 1842-1846, 3 vol. in-fol. ; — D. LORENZO JOAQUIN VILLANUEVA, *Viage literario á las iglesias de España*, Madrid, 1803-1850, 12 vol. in-8° ; — C. UHDE, *Baudenkmäler in Spanien und Portugal*, Berlin, 1892, in-fol. ; — MAX JUNGHANDEL et C. GURLITT, *Die Baukunst Spaniens*, Dresde, s. d., 2 vol. in-fol. ; — H. SALADIN, *Architecture espagnole*, dans Planat, *Encyclopédie d'architecture* ; — H. NODET, *Architecture portugaise*, dans Planat, *Encyclopédie d'architecture* ; — C. ENLART, *Origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal* (*Bulletin archéologique*, 1894) ; *Origines de l'architecture gothique en Espagne* (*Bulletin de l'Union syndicale des architectes français*, 1896) ; — D. ENRIQUE SERRANO FATIGATI, *Esculturas romanicas en España*, Madrid, 1902, in-8° ; — *Boletin de la Sociedad española de Excursiones*, Madrid, in-8°, paraît depuis 1893 ; — D. ADOLFO FERNANDEZ CASANOVA, *Monógrafia de la catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, 1902, in-8° ; — D. VINCENTE LAMPEREZ Y ROMEA, *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española*, Madrid, in-8° (publication en cours, série terminée en 1902).

Orient latin. — Marquis DE VOGÜÉ, *les Églises de la Terre-Sainte*, Paris, 1860, in-4° ; — Baron E.-G. REY, *l'Architecture militaire des Croisés*, Paris, 1871, in-4° ; — C. ENLART, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, 2 vol. gr. in-8° ; *A propos des fouilles de Naplouse* (*Revue biblique*, 1896) ; *La cathédrale Saint-Jean de Beyrouth* (volume du centenaire des Antiquaires de France), Paris, 1904, in-4° ; — C. MAUSS, *L'église de Saint-Jérémie à Abougôch*, Paris, 1892, in-8° ; — Ch. CLERMONT GANNEAU, *Archæological researches in Palestine during the years 1873-1874*, Londres (Palestine Exploration fund., t. II), 1896, in-4° ; — C. DICKIE, *Some early christian churches in Palestine* (*Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1899) ; — R. PHENÉ SPIERS, *Early christian churches in Palestine* (*Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1899).

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE ROMANE

I

LA SCULPTURE EN FRANCE[1]

LA DISPARITION DE LA STATUAIRE DANS L'ART CHRÉTIEN PRÉROMAN ET SES CAUSES. — La statuaire monumentale, qui devait, au cours du XII[e] siècle, prendre dans l'art chrétien une valeur expressive éminente, fut, dans l'ordre des temps, la plus tardive de ses manifestations. Entre les derniers ateliers des sculpteurs de sarcophages latins et gallo-romains, héritiers dégénérés des traditions antiques, et les premiers imagiers des églises romanes, une interruption plus de cinq fois séculaire se produisit dans l'interprétation plastique, en ronde bosse, des grands faits de l'histoire biblique et des symboles de la foi. Tandis que les mosaïstes, les miniaturistes, les peintres, les ivoiriers et même les orfèvres répétaient et diversifiaient les thèmes iconographiques successivement constitués au cours des siècles, la statuaire proprement dite n'eut aucune part dans la décoration des basiliques. Quand la sculpture y intervint, ce ne fut guère que sous la forme de ces briques historiées, moulées dans une matrice en creux et retouchées à l'ébauchoir, dont on a retrouvé un assez grand nombre à Saint-Palais (Cher), dans l'Aisne, la Loire-Inférieure, le Puy-de-Dôme et plus récemment dans les ruines des basiliques chrétiennes d'Afrique (à Damous Karita, à Kasrin, etc.). Ces humbles modèles furent, à la fin de l'époque carlovingienne ou aux premiers temps romans, transposés dans la pierre ou le marbre; les fragments que l'on voit encore encastrés dans les murs des clochers et des

1. Par M. André Michel.

façades d'églises ou conservés dans les Musées archéologiques, à Saint-Germain-sur-Vienne, à Chabris (Indre), à Orchaise (Loir-et-Cher), à Saint-Benoît-sur-Loire, à Saint-Germain d'Auxerre, à Saint-Martin-d'Ainay à Lyon, à l'Ile-Barbe, à Traaz-le-Val (Aisne), à Angers, à Nantes, à Caen, à Graville-Sainte-Honorine (Seine-Inférieure), à Saint-Romain-le-Puy, à Saint-Mesme de Chinon, à Beaulieu, à Saint-Florent près Niort, au musée d'Aurillac, etc., ne paraissent être que des traductions dans la pierre de ces briques estampées. On y voit figurer — parmi des épisodes de chasse, des monstres d'origine barbare pareils à ceux des fibules ou des boucles de ceinturons, des motifs d'ornementation où les entrelacs et des réminiscences et imitations de style oriental, reviennent fréquemment — des sujets de l'histoire biblique et évangélique : Adam et Ève, le Sacrifice d'Abraham, Daniel dans la fosse aux lions, l'Agneau avec la croix, la Vierge tenant l'Enfant sur les genoux, le Christ, les Apôtres, et aussi quelques types iconographiques ou décoratifs, comme l'homme ou démon accroupi, aux bras levés, qui reviendra si souvent sur les chapiteaux des églises romanes.



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 515. — Fragments encastrés dans l'église de Chabris (Indre).



Phot. Palustre.
Fig. 516. — Fragment de brique historiée.

Tout sentiment de la forme vivante et de la figure humaine y paraît complètement aboli : les yeux démesurés, souvent au milieu du front, la longueur du nez occupant plus de la moitié du visage, les oreilles grossièrement formées par deux petites anses ou monstrueusement développées, les mains et les pieds hors de toutes proportions comme si l'ouvrier avait mesuré les dimensions des parties à la difficulté de leur exécution : tels sont les caractères de ces ouvrages qu'on ne saurait comparer qu'à des essais enfantins ou aux bonshommes de pain d'épices



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 517. — Chapiteau de l'église de Cruas (Ardèche).



Fig. 518. — Fragment encastré dans la tribune de l'orgue de Saint-Philibert de Tournus.

des foires populaires. C'est vraisemblablement de ce « style », dont quelques figurines détachées comme à l'emporte-pièce sur les sarcophages mérovingiens de Saint-Germain-des-Prés peuvent donner l'idée, qu'étaient encore les sculptures exécutées au IXe siècle, entre 816 et 827, sous l'épiscopat d'Ebbon et la direction de Rumaldus, au portail de la cathédrale de Reims (on y voyait, sur le fronton, les effigies de Louis le Pieux et du pape Étienne, avec cette inscription rapportée par Flodoard : *Ludoricus cæsar factus coronante Stephao hac in sede papa magno*) : — ou bien celles exécutées vers 940 au portail de la cathédrale d'Auxerre, reconstruit par l'évêque Guy, où l'on voyait d'un côté le paradis et de l'autre l'enfer ; — ou encore celles qui décoraient le cloître de Saint-Florent à Saumur, édifié par l'abbé Robert : *mira lapidum sculptura*. Quand Charlemagne, dans un capitulaire de 806, fait allusion à ces images formées dans les métaux, la pierre ou le marbre (*cernimus in metallis conflatorio sive sculpturio opere, in gemmis insignibusque lapidibus miro sculptoris opere, in marmoribus cæterisque lapidibus, latomorum sive sculptorum industria, in lignis cælatoris scalpello... formatas imagines*), c'est aussi des sculptures de ce genre qu'il nous faut nous représenter. Les dimensions en sont toujours petites, le relief toujours plat : plaques historiées et gravées plus que modelées. On trouve dans la crypte de l'église de Cruas



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 519. — Bas-relief encastré dans la tribune de l'orgue de Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire).

Ardèche) une série de chapiteaux, où des représentations anthropomorphiques se mêlent à des figures d'animaux chimériques, d'exécution plus fine, à faible relief et comme découpés en silhouettes, tout voisins sans doute encore de cette sculpture carolingienne.

Ce n'est pas chez les sculpteurs, c'est plutôt chez les orfèvres et les fondeurs, dans les menus ouvrages d'or, d'argent et de bronze, que se perpétua le modelage en ronde bosse. Si, comme on l'a supposé, le petit bas-relief encastré dans la tribune de l'orgue de l'église abbatiale de Tournus — où est figuré un personnage la main gauche levée et tenant de la droite un marteau ou une hache (assez semblable à celles qui figurent dans la formule *sub ascia dedicavit*) — représente le Gerlannus, dont le nom est mentionné dans une inscription mutilée, contemporaine de la reconstruction qui suivit l'incendie de 1006, on peut voir par cet exemple, où en était le sentiment de la forme chez les « artistes » du temps qui s'inspiraient des stèles gallo-romaines. La figure vue de face qui accompagne ce curieux débris, et d'autres monuments similaires, comme le bas-relief trouvé par le Père de la Croix dans les combles de Saint-Hilaire de Poitiers, ou celui que M. Bouat a signalé dans le clocher de Bayeux, ne sont pas pour en donner une plus haute idée.

De cette rapide et complète décadence de la sculpture dans l'art chrétien du haut moyen âge, on peut donner une double explication : d'abord et surtout, l'établissement dans l'Occident latinisé de races septentrionales et « barbares », étrangères à tout art monumental et à toute statuaire, quelquefois même (comme les anciens Gaulois éclatant de rire à la vue des statues de dieux qui décoraient l'acropole de Delphes) héréditairement hostiles à toute représentation anthropomorphique de la divinité; — puis, la résistance instinctive et dogmatique de la pensée chrétienne contre un art qui, si longtemps et avec un si dangereux prestige, avait été au service exclusif des dieux païens et restait encore, suivant une croyance populaire, non seulement le témoin des erreurs anciennes (*erroris vestigia lapidibus insculpta*, écrivait au xe siècle Flodoard) mais même le réceptacle et le dernier asile des démons.

C'est ce sentiment qu'au commencement du xie siècle, à l'heure même où se produisaient les premières tentatives d'une renaissance de la statuaire, deux clercs angevins, au cours d'un voyage au sud de la Loire, exprimaient naïvement. Les deux amis, Bernard, écolâtre de Chartres, et Bernier, étaient arrivés à Aurillac, puis à Conques et, dans leurs sanctuaires vénérés, les reliquaires anthropomorphiques de saint Géraud et de sainte Foy leur étaient apparus. Voici comment, dans son livre des *Miracles de sainte Foy*, Bernard raconte leurs impressions : « En vertu d'un ancien usage, spécialement en vigueur dans toute la région de l'Auvergne, du Rouergue et du pays toulousain, et aussi dans les régions

voisines, chaque église fait ériger au saint qu'elle vénère une statue en or, en argent ou en tout autre métal, dans laquelle on renferme avec honneur soit le chef, soit toute autre partie des reliques. Les hommes sages, sans intention injurieuse d'ailleurs, regardaient cette pratique comme entachée de superstition; n'est-ce pas en effet comme un reste de l'ancien culte rendu aux dieux ou plutôt aux démons? J'estimais donc, dans ma sottise, qu'il convenait de la condamner comme perverse et contraire à la loi chrétienne; aussi, quand j'aperçus sur l'autel la statue de saint Géraud, toute brillante de l'or le plus pur et de pierres précieuses et si bien faite à la ressemblance de la figure humaine que les paysans croyaient discerner, dans l'éclat de son œil fixé sur eux, l'exaucement de leurs prières, me tournant vers mon compagnon Bernier, je lui dis en latin et, je dois le confesser, avec un sourire ironique : « Que te semble, frère, de cette idole? Jupiter ou Mars ne se seraient-ils pas accommodés d'une pareille statue? » Bernier, qui partageait mon sentiment, se livra de son côté à d'agréables plaisanteries et à de sarcastiques éloges. En vérité, ce n'était pas sans apparence de raison, car si le culte n'est dû qu'au vrai Dieu unique et tout-puissant, il paraît inconvenant et absurde de modeler une statue de plâtre, de bois ou de bronze, sinon pour le crucifix du Seigneur. La Sainte Église universelle admet que, pour célébrer la mémoire de la passion du Sauveur, son image soit pieusement représentée en des œuvres de sculpture ou de fonte. Mais pour la commémoration des saints, les descriptions véridiques des livres ou les figures peintes sur les murailles enduites de couleurs doivent seules reproduire leur image à nos yeux. Sous aucun prétexte, sinon en vertu d'un abus invétéré et d'une coutume invinciblement établie chez les indigènes, nous ne devons tolérer les statues consacrées aux saints. Mais cet abus a si bien prévalu dans ces régions que si je m'étais exprimé à haute voix, j'aurais sans doute encouru les châtiments réservés aux grands criminels. »

Trois jours après, les mêmes voyageurs voyaient dans le sanctuaire et devant la statue-reliquaire de sainte Foy tout un peuple prosterné, et les mêmes sourires ironiques leur venaient aux lèvres (*limis oculis subridendo respicio, ineptum quippe et a rationis linea longe remotum estimans ut tot rationales rem mutam insensatamque supplicarent*). Mais la sainte elle-même — et c'est un de ses miracles favoris — se charge de châtier ceux qui manquent de respect à son effigie; elle les frappe durement d'une verge jusqu'à les faire mourir, par exemple le clerc Olderic qui, s'estimant plus savant que les autres, avait « par d'ineptes déclamations » détourné le peuple de prier devant la statue. La lumière se fit donc dans l'esprit de l'écolâtre Bernard; il confessa son erreur et proclama qu'il ne s'agissait pas là « d'une idole immonde », mais d'une commémoration

pieuse de la sainte, pour rendre plus efficace sa puissante intercession.

Beaucoup d'autres avant lui avaient éprouvé la même indignation, et la distinction qu'il établissait entre la peinture et la sculpture était revenue plus d'une fois sous la plume des controversistes mêlés à la querelle des iconoclastes. Un texte des *Libri carolini* y fait directement allusion et la conteste : *Dicunt enim (Græci) artem pictoriam piam esse, quasi non cum cæteris mundanis artibus communionem pietatis aut impietatis vertiatur. Quid enim ars pictorum amplius habet pietatis arte fabrorum, sculptorum, conflatorum, cælatorum, latomorum, lignariorum, terræ cultorum vel cæterorum opificum?* (*Libri carolini*, III, 22.)

On voit par là que les objections qui, dans certains milieux et chez quelques clercs, s'étaient élevées contre la sculpture (objections que de siècle en siècle, de saint Bernard au concile de Trente, on rencontrera encore sous des formes diverses), n'étaient pas unanimes. En réalité, la disparition de la sculpture monumentale est imputable, au moins autant qu'aux résistances ou répugnances de la conscience chrétienne, à ce fait général que du VIIe au XIe siècle, pendant la période où les éléments ethniques, apportés en Occident et plus particulièrement dans l'ancienne Gaule qui allait être la France, s'amalgament au creuset du christianisme, on voit surtout décroître les arts plus spécialement romains, tandis que les industries déjà pratiquées par les barbares avant les invasions prennent une importance croissante.

Débuts et éléments constitutifs de la sculpture romane. — Viollet-le-Duc a écrit : « C'est seulement à la fin du XIe siècle qu'on voit apparaître les premiers embryons de la sculpture française qui, cent ans plus tard, devait s'élever à une si grande hauteur. » Les « premiers embryons », nous l'avons dit, apparurent assurément plus tôt, mais ce n'est qu'au XIIe siècle qu'ils se développèrent en formes vraiment significatives et que les longs et gauches tâtonnements des ateliers primitifs aboutirent à une interprétation expressive de la pensée inspiratrice des grandes œuvres du moyen âge. Cette pensée, les imagiers la reçurent par la tradition doctrinale qui, des Pères de l'Église à Isidore de Séville, à Bède le Vénérable, à Raban Maur et à leurs continuateurs, jusqu'aux exégètes et aux liturgistes du XIIe siècle, s'était répétée et compliquée plus qu'elle ne s'était enrichie. Tout ce qu'ils empruntèrent à l'Écriture, aux apocryphes, à la liturgie, aux légendes des saints, aux commentateurs de la Bible et aux sermonnaires, leur fut indiqué par les abbés et les clercs. Comme cette femme d'un évêque auvergnat, que Grégoire de Tours nous montre assise dans la basilique de Saint-Étienne, un livre sur les genoux, désignant aux peintres « les traits historiques dignes d'être représentés sur les murailles », l'Église, par ses docteurs, dicta aux

artistes romans le thème et l'ordonnance de leurs compositions. L'antique prescription du concile de Nicée resta longtemps une réalité efficace : *non est imaginum structura pictorum inventio sed ecclesiæ catholicæ probata legislatio et traditio.... Consilium et traditio... non est pictoris (ejus enim sola ars est) rerum ordinatio et dispositio patrum nostrorum qui edificaverunt....* L'œuvre propre des sculpteurs, du jour où ils furent admis à décorer le temple, fut de traduire dans la pierre, par des formes et des figures associées et incorporées au vivant organisme de l'architecture, ce que d'autres avaient enseigné et pensé. Ils n'étaient ni savants ni liturgistes; mais en cherchant péniblement les mots de la langue nouvelle qu'ils avaient à recréer de toutes pièces, ils prirent peu à peu contact avec la nature et la vie; et c'est de là que devait venir leur affranchissement. Cette initiation ne fut pas l'œuvre d'un jour.

Dès la première moitié du XI[e] siècle, si grossières que soient encore les ébauches et si gauches les tâtonnements, il devient sensible, dans l'adaptation aux formes architecturales de la décoration historiée, que l'on n'est plus en présence d'une décadence. Quelque chose de nouveau commence dans la sculpture chrétienne, comparable à ce que Raoul Glaber signalait dans l'architecture nouvelle qui faisait au monde une blanche parure d'églises; les magots sans correction ni beauté qui paraissent aux linteaux des portails, aux modillons des corniches, aux chapiteaux des sanctuaires et des nefs, sont déjà comme la graine d'où sortiront, après moins d'un siècle de culture, les chefs-d'œuvre prochains.

On ne saurait encore parler d'écoles proprement dites. Il s'agit d'abord de rapprendre le métier perdu; chaque atelier se constitue, selon le milieu et les circonstances, un répertoire de modèles, dont les clercs, chargés de rédiger le programme iconographique, avaient les éléments dans le trésor de leur église. Miniatures, étoffes, ivoires, pièces d'orfèvrerie, sarcophages chrétiens, fragments de statues ou bas-reliefs gallo-romains furent tour à tour ou simultanément utilisés, et selon que les sculpteurs d'un même chantier s'inspirèrent plus spécialement de l'une ou l'autre de ces catégories de modèles, un parti pris différent prévalut peu à peu dans la manière d'indiquer la draperie, de traiter les cheveux et l'on dirait de dessiner et de modeler la forme humaine, si ces mots ne risquaient de paraître trop ambitieux pour les œuvres qui sortirent de ces efforts novices. C'est d'après l'influence exercée sur la technique par ces modèles initiaux que l'on peut essayer d'expliquer les styles des écoles qui se formèrent et se diversifièrent au cours du XII[e] siècle. Il va sans dire que, dans cette formation, à mesure que l'architecture se développe et que la main des imagiers devient plus habile, une part de plus en plus grande doit être faite à la sollicitation des grandes formes architecturales et à la qualité des matériaux employés. Enfin des forces histo-

riques et morales, l'action personnelle des grands abbés bâtisseurs d'églises, les ressources des ordres religieux dont les moines voyageurs colportaient et échangeaient des recettes et des répertoires de motifs, les instincts de race plus ou moins affirmés dans l'ornementation selon la composition ethnographique des différentes provinces eurent leur rôle dans la formation, l'orientation et le croisement des influences que l'analyse permet de démêler dans cet art de complexion essentiellement composite et compliquée. Quant à l'individualité de l'artiste, si elle n'est pas encore reconnaissable, il n'est pas douteux cependant qu'elle aussi pût être déjà un agent efficace; plus d'une anomalie en apparence déconcertante dans l'œuvre commune d'un même atelier pourrait sans doute s'expliquer par la présence, dans le chantier, d'ouvriers d'âge ou d'origine différents et d'habileté inégale.



Fig. 520. — Modillon conservé au Musée des Antiquaires de Caen.

Dans l'inexpérience des premières tentatives, tout était difficulté aux tailleurs d'images; mais la difficulté primordiale fut l'obligation d'interpréter et de transposer dans une matière différente les modèles consultés. Tel modillon d'église normande trahit encore dans sa facture, comme le système d'ornementation lui-même, la survivance dans la pierre des habitudes de la charpenterie et de la taille du bois (fig. 520). Même dans les ateliers où le point de départ fut un modèle de ronde bosse, ou bien quelque stèle ou sarcophage gallo-romain, on n'arriva pas du premier coup à faire saillir du bloc la forme avec son relief, et, dans cette évolution, c'est la figure humaine qui fut la dernière conquête des sculpteurs.

Le rôle principal et le grand service des ateliers du xie siècle fut donc de rendre à leurs successeurs cette conquête possible et de préparer cette émancipation. Dans les églises, comme Saint-Ours de Loches, Saint-Seurin de Bordeaux, Saint-Pierre de Montiers, où des parties du xie siècle sont conservées à côté ou en face de parties du xiie siècle, c'est encore plus dans la franchise du relief que dans la correction du dessin que se marquent les progrès. Sans insister plus qu'il ne convient ici sur cette période d'initiation et de préparation, il suffira d'en indiquer par quelques exemples les caractères et l'évolution.

Un des plus anciens essais de statuaire monumentale qui soit arrivé jusqu'à nous est le linteau de la porte d'une petite église roussillonnaise : Saint-Genis-des-Fontaines. Une inscription, qui occupe toute la partie supérieure de la dalle de marbre et qui se combine de telle sorte avec les

figures qu'on ne saurait mettre en doute qu'elle n'ait été exécutée en même temps, nous apprend que le monument remonte à la vingt-quatrième année du règne de Robert (1020-1021). Un rinceau de feuillages de style oriental encadre toute la composition ; une figure de Christ de majesté (0,80 environ) en occupe le centre et toute la hauteur ; six personnages (0,40 environ), placés à droite et à gauche sous des arcs outrepassés, l'accompagnent ; deux anges agenouillés soutiennent de leurs bras tendus la gloire dans laquelle le Christ est assis, tenant le livre de la main gauche et bénissant de la droite. La sculpture, très méplate, est plus près de la gravure que de la ronde bosse ; le dessin est enfantin ; les têtes, les yeux et les mains hors de toute proportion. Les draperies sont indi-



Phot. comm. par M Brutails.

Fig. 521. — Linteau de Saint-Genis-des-Fontaines.

quées par des lignes en creux obliques ou perpendiculaires dont le dispositif général semble inspiré par quelque ivoire procédant lui-même d'une miniature. Au point de vue du parti pris de la facture, on pourrait rapprocher ce linteau de l'ivoire carolingien, conservé au musée archéologique de Cividale, représentant une crucifixion, et connu sous le nom de « Paix du duc Ursus ». Mais le sculpteur de Saint-Genis-des-Fontaines a connu des modèles d'un art déjà plus avancé, comme en témoignent les cheveux traités tantôt par boucles soigneusement étagées, tantôt par bandeaux lissés que sépare une raie médiane et le détail des draperies qui, en dépit de leur gaucherie et de leur raideur, présentent déjà quelques-uns des types qui se développeront au xiie siècle : faisceaux de plis dont les bords inférieurs tuyautés et aplatis comme par un fer à repasser s'étalent et se superposent entre les pieds, pans de robes brusquement soulevés et flottant sur les côtés comme de petites écharpes agitées par le vent (figure du Christ) — parti pris qui persistera longtemps dans la sculpture du

XIIe siècle, mais qui procède de l'imitation d'œuvres plus anciennes, et notamment de miniatures et d'ivoires byzantins. Les deux figures d'anges, d'un dessin si rudimentaire d'ailleurs et dont les mains monstrueuses ont opposé à l'imagier une difficulté pour lui insurmontable, témoignent pourtant d'une recherche caractéristique du mouvement et sont déjà comme les précurseurs de ceux qui, au XIIe siècle, sur des linteaux ou les tympans de tant d'églises, assisteront avec de grands gestes d'étonnement et d'admiration à l'ascension du Sauveur. Nous avons là un témoin précieux qui permet de comprendre par quelles transitions et quels tâtonnements, un motif cher à l'iconographie du moyen âge passa des miniatures, des ivoires et de l'orfèvrerie dans la sculpture monumentale.

Les mêmes procédés à peu près, avec une décision plus rude dans le maniement de l'outil, s'observent dans l'*Adoration des Mages* du tympan de Rosiers-Côtes-d'Aurec en Forez, qui appartient à la fin du XIe siècle, et est taillé dans une pierre à grains beaucoup moins fins que le marbre pyrénéen. Dans les effigies d'apôtres des jambages extérieurs de Saint-Michel de-Cuxac en Roussillon qui, selon M. Brutails, datent probablement de l'abbé Oliba (1009-1047), le trépan a été employé.



Cliché de M. A. Gardes, de Carcassonne.

FIG. 522. — Chapiteau de Saint-Papoul (Aude).

Il est difficile d'assigner une date précise à quelques morceaux de style très barbare et primitif rencontrés dans cette région du Languedoc où, dès le début du XIIe siècle, allait s'épanouir la plus brillante école de sculpture. Une représentation de la Luxure (provenant de l'église d'Oo, Haute-Garonne) sous la forme d'une femme nue dont un serpent sorti de son bas-ventre vient ronger le sein gauche, est comme une première ébauche, naïve et brutale, de la Luxure du porche de Moissac. Le dessin en est d'une incorrection radicale; mais tout ce qui peut éveiller l'idée de la sensualité coupable et punie est souligné avec une incroyable audace. A Saint-Papoul (Aude) plusieurs chapiteaux — sur un fond décoré de volutes jetées comme celles que l'on retrouve au cloître de Moissac et dans un grand nombre de monuments de la région, mais de style plus archaïque — portent quelques représentations de monstres et de personnages dont l'un est accompagné de l'*ascia*, assez fréquemment reproduite dans les inscriptions dédicatoires de la Narbonnaise. Si gauche qu'en soit la facture, la recherche du relief y est assez sensible pour qu'on suppose l'influence initiale de quelque stèle

gallo-romaine. A Cruas (Ardèche), un chapiteau présente un motif assez semblable, mais sans l'ascia et découpé en silhouette de très faible relief.... L'œuvre des ateliers du XIe siècle dans la formation de la sculpture romane sera d'ailleurs plus utilement rappelée pour chaque province au cours de ce chapitre.

L'art latin, dans cette partie du vieux monde, ayant constitué pour la représentation de la figure humaine le répertoire le plus riche et le plus savant des patrons, on pourrait croire que partout où l'influence latine se trouva prépondérante, les progrès de la statuaire chrétienne durent être plus qu'ailleurs rapides et décisifs. Il n'en fut rien pourtant. L'influence des monuments romains ou gallo-romains sur les ateliers de sculpteurs n'est certes pas contestable à l'époque romane ; mais ce ne sont pas ceux qui restèrent le plus dociles à ces modèles qui ouvrirent les temps nouveaux. De même que l'ornementation proprement dite avait tiré des sources orientales et même barbares quelques-uns de ses éléments les plus originaux, ce ne fut pas dans les milieux les plus influencés par l'art romain que la sculpture, en attendant de revenir à la nature, se montra au XIIe siècle le plus vivante et prit son définitif essor.

École auvergnate[1]. — On n'en saurait alléguer d'exemple plus typique que celui des écoles auvergnate et provençale. C'est de l'école d'Auvergne que nous nous occuperons d'abord. Dans la formation des écoles d'architecture, l'Auvergne s'était trouvée prête la première. Dès le XIe siècle, elle pouvait fournir aux autres des modèles ; on venait des bords de la Loire s'inspirer de Notre-Dame de Clermont, et Robert le Pieux la proposait comme exemple à ses moines.

On peut admettre que, dans ces provinces du Centre, moins pénétrées que les autres par l'élément barbare et septentrional, le sentiment de la ronde bosse s'était conservé plus intact. Le dieu Mercure, dont les effigies s'étaient multipliées à l'époque gallo-romaine, avait longtemps résisté dans ses montagnes au dieu nouveau venu d'Orient, et même après sa défaite il vivait encore dans l'imagination populaire comme une sorte de magicien expert aux maléfices. « Mercure connaît les arts de la magie plutôt qu'il n'en exerce le pouvoir divin », fait dire à Clothilde Grégoire de Tours, qui était d'origine auvergnate. Sur les chapiteaux des églises

1. Voir ce qui a été dit au chapitre précédent sur la géographie des principales écoles romanes. Les frontières des écoles de sculpture sont encore plus flottantes et difficiles à tracer, et d'ailleurs elles ne correspondraient pas toujours exactement à celles des écoles d'architecture. En réalité, il n'y eut, au XIIe siècle, que cinq écoles de statuaire originale et de caractère nettement marqué : celles d'Auvergne, de Languedoc, de Bourgogne, de l'Ile-de-France (mère de l'art gothique et dont l'influence rayonne de bonne heure), de Saintonge et Poitou, et encore pour cette dernière, est-ce plus dans la distribution architectonique des motifs que dans le style proprement dit des figures que réside l'originalité.

de la province, le dieu Mercure revivra sous la forme du diable ou sous celle de l'avare, la bourse au cou, que les démons entraînent.

Si l'on en croyait quelques archéologues locaux, dès l'époque carolingienne la sculpture aurait eu, dans ce milieu privilégié, une étonnante renaissance, et c'est à l'épiscopat d'Étienne II (957-970) qu'il faudrait faire remonter les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, dont l'un représente un donateur offrant à un ange qui l'accueille un petit chapiteau avec cette inscription : *in onore Marie Stefanus me fieri jussit*. Par des arguments tirés du rôle d'Étienne II dans la réédification de la ville de Clermont, de sa grande dévotion à Marie, et aussi du costume et de l'armure des personnages comme de la forme des accessoires, M. Chardon du Ranquet a repris et soutenu cette thèse. Elle paraît pourtant inadmissible. A cette date, des sculptures comme celles-ci tiendraient vraiment du prodige. Elles marquent un progrès sensible sur d'autres exemplaires de la plastique auvergnate (comme les plus anciens chapiteaux de Chantelle (Allier), le chapiteau-bénitier de Meymac, etc.); on ne saurait les placer vraisemblablement avant le premier quart du XIIe siècle, sans contester d'ailleurs que le costume du personnage allégué n'ait encore l'air assez carolingien, ce qui pourrait s'expliquer par l'utilisation de modèles de cette époque, miniatures ou ivoires. La décision avec laquelle la pierre est fouillée et le relief se détache du bloc justifie d'ailleurs ce qui a été dit de la persistance des traditions romaines dans les ateliers auvergnats. L'effort de l'imagier pour atteindre à l'expression et à la vie est déjà efficace, quelles que soient l'indigence du dessin et la lourdeur de la forme. Au chapiteau de la tentation et de la chute, Ève n'est encore sans doute que la femelle aux mamelles pendantes et aux jambes cagneuses que l'on est habitué de rencontrer sur les sculptures romanes primitives (au Ronceray d'Angers, à Saint-Germain-des-Prés, au plus ancien chapiteau de Vezelay), mais dans le geste de sa main droite, tenant entre le pouce et le medius le fruit tentateur (qui est ici une grappe de raisin), l'imagier a mis ou a voulu mettre une sorte de subtilité insinuante et de coquetterie, et comme il mesurait aux difficultés de l'entreprise les dimensions des parties à traiter, il a grandi cette main hors de toute proportion naturelle. Adam avale passivement le fruit



Phot. de la Comm. des M H.

Fig. 525. — Chapiteau de Notre-Dame-du-Port.

défendu en caressant l'épaule de la femme; mais quand l'Éternel lui est apparu et a prononcé les paroles inscrites au livre ouvert dans ses mains: *Ecce Adam casi unus ex vobis factus* (*Genèse*, III, 22), l'homme s'abandonne à sa fureur et saisissant par les cheveux la séductrice qui l'a perdu, il lui administre une volée de coups de pied, tandis que l'ange l'entraîne déjà, par la barbe, hors du Paradis. Cette première querelle conjugale est sans doute une mise en action audacieuse et naïve du verset de la Bible : *in viri potestate eris et ipse dominabitur tui:* on y sent comme une première velléité d'invention personnelle, un geste familier et populaire inscrit en marge de la tradition iconographique. Un chapiteau voisin, où sont représentés sur les quatre faces : la Prophétie à Zacharie, Joseph rassuré par l'ange, l'Annonciation et la Visitation, est évidemment non seulement du même atelier mais de la même main, et il porte le nom de l'artiste dont la manière est surtout reconnaissable à sa façon de traiter les cheveux et la barbe. Sur le phylactère placé dans la main de l'ange qui saisit le vieux Joseph, du même geste que tout à l'heure Adam, on lit, au-dessous des mots : *dimittere eam*, et séparée par deux traits horizontaux, la signature : *Rittius me fecit.*

Dans une église consacrée à Notre-Dame, et qui prétendait posséder la robe et le voile que la Vierge elle-même avait laissés à l'évêque Robert en récompense de sa ferveur, la glorification de Marie devait être spécialement recommandée aux imagiers. Sur le troisième chapiteau du chœur, elle est représentée, enveloppée dans son suaire comme un enfant dans ses langes, au moment où son fils vient lui-même la retirer du tombeau pour l'honorer dans le ciel (*Maria honorata in cælum* dit l'inscription) et trois anges l'escortent, porteurs d'encensoirs et d'un fanion à trois pointes. Ce n'est plus seulement l'influence des modèles latins qui se fait ici sentir; le diadème perlé de la Vierge, les ornements des costumes, les ondulations des draperies, dont les bords commencent à s'agiter en remous et en retroussis contournés, révèlent les partis pris qui, des miniatures byzantines, avaient passé dans les ivoires. Mais les sculpteurs auvergnats ne les imitèrent jamais qu'avec une extrême timidité. Il semble



Phot de la Comm. des M. H.

FIG. 524. — Chapiteau de Notre-Dame-du-Port.

qu'ils aient été comme déroutés par ces bizarreries de style pour eux inexplicables. Et quand on les rencontre, franchement accusées, dans quelque monument de la région, comme à un linteau et au tympan de l'Ascension, à Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac (Cantal) au sud, ou bien, au nord, dans la Nièvre et l'Allier, c'est qu'on entre dans la zone des influences toulousaines ou bourguignonnes.

Le programme iconographique proposé aux ateliers auvergnats ne fut pas borné aux faits évangéliques. Dès ses origines, la littérature chrétienne avait témoigné d'une singulière prédilection pour les allégories. Les luttes que le péché livre dans la conscience du fidèle au devoir et à la sainteté, étaient devenues dans la bouche des sermonnaires et sous la plume des poètes comme une incessante bataille où les Vertus, chastes vierges guerrières, armées de pied en cap, étaient aux prises avec leurs ennemis, les Vices. Un poète du IVe siècle, originaire de la province d'Espagne, Prudence, rhéteur brillant, converti sur le tard et désireux de gagner le ciel par ses pieuses élucubrations, avait écrit sur ce thème un poème, qui est sans doute la plus médiocre de ses œuvres, mais dont l'importance est historiquement capitale : *Psychomachia*, les combats de l'âme chrétienne. On y voit la Pudeur, revêtue d'une armure étincelante, lutter contre la Luxure, la Foi contre l'Idolâtrie, la Concorde contre la Discorde, l'Humilité contre l'Orgueil, la Charité contre l'Avarice, la Patience contre la Colère qui, folle de fureur, impuissante à trouver le défaut de la cuirasse, renonce à frapper son impassible adversaire et se perce elle-même du javelot qu'elle tient à la main. Le poème de Prudence, plusieurs fois imité ou reproduit à l'époque carolingienne, commenté et paraphrasé par les prédicateurs et les exégètes, fut jusqu'au XIIe siècle un des textes le plus souvent allégués. Les manuscrits s'en multiplièrent; les miniaturistes y trouvèrent une abondante et facile matière; les sculpteurs romans s'en emparèrent à leur tour.

A Notre-Dame-du-Port, les Vertus seules sont des vierges guerrières; les Vices sont figurés sous la forme de démons ou de dragons. Au chapiteau d'Étienne, que nous reproduisons, c'est un Vice qui est terrassé sous les pieds du donateur; sur l'autre face, la Vertu victorieuse, Caritas, lui enfonce le fer de sa longue lance dans l'épaule; il expire en tirant la langue, dans une grimace assez comique. A côté, la Colère se plonge un javelot dans la poitrine (*Ira se occidit*); un guerrier coiffé d'un casque conique montre du doigt les démons vaincus et tient ouvert un livre où se lisent ces mots : *Demon contra virtutes pugnat*. Il semble qu'ici, comme sur un des chapiteaux de la nef, le thème du combat des bons anges contre les anges déchus (*Apocalypse*, XII, 7 et 8) se soit confondu avec celui de la *Psychomachia*.

Parmi les vices, les prédicateurs auvergnats avaient été amenés, sans

doute, à flétrir l'avarice avec une particulière insistance, car les usuriers et les avares tiennent une grande place sur les chapiteaux de leurs églises. Au transept de Notre-Dame-du-Port, un homme, la corde au cou, est entraîné par deux diables dont l'un porte une écritoire, et sur une banderole se lisent ces mots estropiés par un lapicide qui ne comprenait pas le latin des clercs, et dont M. de Lasteyrie a restitué le texte : *Mile artifex* (c'est un des noms de Satan) *scripsit : periisti usura*. A Orcival, deux diables frappent à coups redoublés sur la tête d'un damné portant au cou une lourde bourse avec cette inscription : *Fol dives*; à Ennezat, les démons aux cheveux hérissés ont saisi aux poignets l'usurier accroupi dont la main tient encore une bourse et qui porte au cou une escarcelle gonflée d'or; sur la banderole chevronnée qui les entoure on lit : *Quando usuram accepisti opera mea fecisti*; à Saint-Julien de Brioude, comme à Clermont : *Mile artifex scripsit : tu periisti usura*, et le même motif revient, avec des variantes, mais identique au fond, à Chauriat, à Saint-Nectaire, et toujours avec des réminiscences évidentes de l'art et du Mercure gallo-romains.



Fig. 525. — Chapiteau de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire).



Fig. 526. — Chapiteau de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire).

Le style dominant dans l'atelier auquel appartenait Rillius qui exécuta les chapiteaux du chœur de Notre-Dame-du-Port est caractéristique de l'école auvergnate proprement dite. On peut attribuer à coup sûr à Rillius lui-même, avec des variantes, plusieurs des chapiteaux de Saint-Nectaire (notamment celui de la Cène). Ce style, constitué dès le premier quart du XIIe siècle, se retrouve à Notre-Dame d'Orcival, à Saint-Nectaire, à Saint-Austremoine ou Saint-Paul d'Issoire, à Ennezat, à Volvic, à Saint-Julien de Chauriat, à Chambon (Puy-de-Dôme), aux chapiteaux historiés de Saint-André de Besse, à Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire), à Sainte-Croix de Gannat (Allier), à Saint-Étienne de Lubersac (Corrèze), etc., combinant à doses inégales, — suivant les ateliers, les milieux, l'habileté ou le goût des artistes, — les deux facteurs principaux qui avaient contribué à sa formation : d'abord et surtout, les souvenirs d'antiquité que les monuments subsistant dans la province, les stèles et quelques sarcophages chrétiens, avaient pu transmettre aux sculpteurs du XIIe siècle, puis les influences d'essence et de suggestion plus fines que les ivoires apportèrent çà et là aux meilleurs d'entre eux. Mais ces emprunts ne furent efficaces que dans la mesure où un esprit nouveau les vivifia.

Quelques thèmes iconographiques furent traités par les imagiers auvergnats avec une sorte de prédilection. Nous ajouterons aux exemples déjà mentionnés : le Bon Pasteur (Issoire, Brioude, Volvic, Glaine-Montaigut), répété jusqu'à trois fois sur le même chapiteau et de façon à ce que la tête fasse saillie à l'angle de la corbeille (celui que nous reproduisons est de Saint-Julien de Brioude). Parmi les épisodes de la vie du Christ : le Lavement des pieds (bas-relief encastré dans une maison de la place Saint-André à Clermont, Chauriat, Saint-Nectaire), la Cène (Issoire, Saint-Nectaire, Saint-Dier), le Portement de croix (Saint-Nectaire), la Tentation du Christ (Issoire, Orcival, Saint-Nectaire), le Jugement dernier (Saint-Nectaire). Parmi les scènes de l'Ancien Testament, Daniel dans la fosse aux lions, le Sacrifice d'Abraham, Moïse sauvé des eaux, Samson renversant les colonnes du temple, l'Histoire de Jonas; quelques épisodes empruntés à la vie des saints (Saint-Nectaire, Besse, Lubersac), et les motifs, assez fréquents dans toutes les écoles, des Sirènes et des Centaures, parmi lesquels les Centaures chasseurs de lièvres d'Issoire méritent surtout d'être mentionnés.

La plupart de ces églises relevaient du puissant ordre de Cluny, et quelques-unes, comme le prieuré de Saint-Nectaire, plus directement de la grande abbaye bénédictine de la Chaise-Dieu. Ce fut un des grands foyers de l'art roman; l'église actuelle n'a malheureusement rien conservé de cette époque, mais nous savons par les textes que son action rayonna dans toute la province, et bien loin au dehors, depuis le jour où Robert d'Aurillac, sortant de Cluny, vint, à son retour de Rome et du mont Athos, se réfugier au désert (*vasta erat eremus*) et y fonder la maison de Dieu (*Casa Dei*). Moins de quarante ans après, un des moines de la Chaise-Dieu (*Guinamundus quidam, in architectura et sculptura peritissimus*) était renommé pour son talent et, en 1077, on le mandait à Périgueux pour y exécuter, aux frais du chanoine Étienne, le tombeau de saint Front (*cujus tempore Guinamundus, monachus Casæ Dei, sepulcrum S. Frontonis mirabiliter sculpsit*).

Depuis la fin du XIe siècle, l'abbaye royale de Mozac avait été, elle aussi, rattachée à Cluny, et c'est le propre frère de Pierre le Vénérable, Eustache de Montboissier (1131-1147), qui tenait la crosse abbatiale quand fut vraisemblablement exécuté le linteau triangulaire où Marie avec l'Enfant sur ses genoux, entourée de saint Pierre, de saint Jean et d'un cortège d'abbés, reçoit l'hommage d'un moine bénédictin prosterné, que le petit Jésus bénit et qu'un ecclésiastique, portant l'étole et le manipule, lui présente d'un geste bienveillant. Quelques-uns des chapiteaux de l'église (les Saintes Femmes au tombeau, la Délivrance de saint Pierre) sont, pour la fermeté et l'ampleur de la facture, parmi les plus beaux qui aient été faits en Auvergne.

Le linteau, qui leur est un peu postérieur, doit en bonne partie son importance à l'habituelle timidité de l'école auvergnate à aborder les grands morceaux. Le linteau de Thuret, près d'Ennezat, où le Christ dans la mandorle bénit à la manière latine, soutenu par deux anges aux bras démesurés, est une œuvre de dimensions modestes et d'exécution très grossière et sommaire; le Lavement des pieds, encastré dans une maison de Clermont, a aussi la forme triangulaire des linteaux auvergnats; il procède surtout, comme le linteau de Chambon, de l'art des sarcophages; enfin le linteau de Meillers (Allier), où le Christ bénissant est entouré de dix apôtres de dimensions minuscules, séparés par des colonnettes torses supportant de petites arcatures, est une tentative de style très archaïque mais de signification médiocre.

Quant au tympan et au linteau de la porte méridionale de Notre-Dame-du-Port, on pourrait presque dire qu'il ne s'agit plus là de sculpture « auvergnate », si la forme triangulaire du chapiteau ne témoignait de la persistance dans l'architecture du type régional. En tout cas, ni le Christ qui bénit flanqué de deux chérubins, ni l'Adoration des mages, la Présentation au temple et le Baptême sculptés au linteau ne procèdent directement de l'art d'où sortirent les chapiteaux de l'église: l'influence de l'école du nord de la France, à cette heure en pleine voie de renouvellement, s'y fait déjà sentir. Ces morceaux sont d'ailleurs postérieurs à ces chapiteaux et ne datent vraisemblablement que des grands travaux en cours d'exécution dans les vingt dernières années du siècle et pour lesquels, dans une lettre épiscopale de 1185, Ponce demandait à ses diocésains de contribuer de leurs deniers *ad constructionem ecclesiæ Portuensis quæ in suburbio Claromontis in honorem ejusdem Virginis fundata est*. Il est probable qu'on avait projeté, à l'imitation d'autres grandes églises élevées ou agrandies au cours du siècle, un ensemble monumental plus important encore. Les bas-reliefs de l'Annonciation et de la Nativité encastrés dans la partie supérieure du mur et les deux lourdes figures d'Ésaïe et de saint Jean-Baptiste insérées à côté des piédroits et posées sur des bases de style différent, ne sont apparemment que les fragments épars du projet primitivement conçu, puis abandonné et partiellement repris à des époques successives.

La Vierge de l'Adoration des mages peut être rattachée à un type de Madones qui, sans être d'origine exclusivement auvergnate, a laissé en Auvergne, dans la sculpture en bois, d'assez nombreux exemplaires. Elles sont taillées dans le chêne ou le noyer (quelques-unes revêtues, sauf au visage et aux mains, de plaques de cuivre ou d'argent, ou bien recouvertes d'un enduit qui servait de support à la peinture). Elles sont assises sur des sièges dont les dossiers et les accoudoirs sont ajourés de petites arcatures; elles portent l'Enfant sur les genoux, quelquefois

entre les genoux, quelquefois sur un seul genou, et le soutiennent des deux mains, le plus souvent démesurément agrandies. Les draperies de leurs robes, régulières, à plis fins et serrés, sont traitées avec un grand soin mais monotones; la plupart ont dans la poitrine (ou dans le dos) une cavité qui servait à loger les reliques. (Exemples à Malhat, Ronzières, Orcival, Saint-Nectaire, Marsat, Saint-Gervazy, Chargnat, au Musée du Louvre, etc.)

Ces reliquaires, dont la hauteur n'atteint pas toujours et dépasse rarement 70 à 80 centimètres, essentiellement mobiles et destinés à être placés sur des autels, n'ont rien de commun avec la grande statuaire. Chaque fois que, dans la région auvergnate, on rencontre un important morceau de sculpture monumentale, on constate qu'il est le produit d'un atelier pénétré d'influences languedociennes ou bourguignonnes, et qu'il appartient à la seconde moitié, sinon à l'extrême fin du XIIe siècle. C'est le cas pour l'Ascension de Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac et de Saint-Chamans (Corrèze), où la recherche du mouvement, l'agitation des draperies révèlent, malgré la lourdeur des figures, l'intervention d'un artiste en contact avec l'école toulousaine. Le bas-relief représentant Samson terrassant le lion (*Aspice Sansonem manibus... leonem*), encastré dans le mur d'une maison de la même ville, n'a rien non plus d'auvergnat et relèverait plutôt d'influences poitevines ou saintongeoises.



Phot. de M. Bessy.

Fig. 327. — Bas-relief encastré dans la cour d'une maison à Mauriac.

Le domaine des écoles de sculpture n'est donc pas toujours exactement limité par les frontières d'ailleurs flottantes des écoles d'architecture; le maçon et le tailleur d'images pouvaient être d'origine différente et leur rencontre momentanée rapprocher dans un même chantier des influences ou des traditions qui n'étaient pas homogènes, surtout quand l'intervention de l'atelier de sculpture était postérieure à la construction du monument. Ce fut le cas pour une église à plus d'un titre illustre : Sainte-Foy de Conques. Depuis plus d'un demi-siècle, sa sévère façade se dressait au pied de la vallée pierreuse (*vallis lapidosa*) quand on la décora du grand bas-relief qui conserve encore aujourd'hui quelques traces de sa polychromie primitive. L'ordre géographique nous amène seul à parler ici de cette page de la sculpture monumentale, qu'il serait d'ailleurs difficile d'attribuer à aucune école nettement définie et dont la valeur iconographique dépasse la valeur d'art.

Le programme imposé au sculpteur qui, dans la seconde moitié et vers la fin du XIIe siècle, fut chargé d'exécuter ou de diriger l'exécution de ce tympan, était d'ordre assez composite. Ce n'était plus la vision apoca-

lyptique telle qu'elle avait été évoquée aux porches de Moissac, ou bien combinée avec le Jugement dernier au portail de Beaulieu. Il s'agissait



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 528. — Portail de l'église de Conques (Aveyron).

d'adapter aux traditions locales le thème dramatique de la venue du Christ, juge des vivants et des morts, qu'un atelier, assez inexpérimenté d'ailleurs, avait déjà essayé à l'église de Perse (Espalion). Au centre du tympan, le Christ est assis; de sa main droite levée, il semble montrer

le ciel aux élus, tandis que sa gauche s'abaisse du côté des réprouvés. Au-dessus de lui la croix se dresse, des anges descendent du ciel entr'ouvert, tenant les instruments de la Passion et sonnant en des buccines l'appel du jugement. Sur les bras de la croix, sur l'auréole du Christ, comme sur les banderoles portées par les anges ou sur les moulures qui marquent les divisions du tympan, de longues inscriptions commentent ou expliquent le drame. La plupart sont empruntées à l'évangile de saint Mathieu : *Venite benedicti patris mei... discedite a me, maledicti... Casti, pacifici, mites, pietatis amici, sic stant gaudentes, securi nil metuentes, sic datur electis ad cœli gaudia vinctis.... Gloria pax requies, perpetuusque dies.... Fures, mendaces, falsi cupidique rapaces sic sunt dapmnati cuncti simul et scelerati*, etc., etc.

A la droite du Christ s'avance, sous la protection de quatre anges portant des banderoles avec ces mots : *charitas, humilitas, fides, spes*, un cortège où l'on croit reconnaître, derrière la Vierge aux mains jointes, les abbés, les fondateurs et bienfaiteurs de l'abbaye, parmi lesquels, peut-être, l'empereur Charlemagne. A sa gauche, des anges armés du glaive et du bouclier ou d'une lance à gonfanon, veillent à l'entrée de l'enfer où des démons torturent les damnés ; dans le registre inférieur, qui affecte la forme de deux linteaux triangulaires, à la manière auvergnate, la scène continue. Entre la base du tympan proprement dit et les rampants des deux linteaux juxtaposés, le pèsement des âmes occupe, sous les pieds du Christ, le centre de la composition. Un diable retors exerce sur les plateaux de la balance une pesée sournoise, sans arriver à la faire tomber de son côté ; derrière lui, des diables et des dragons rampent ; de l'autre côté, les morts sortent de leurs cercueils dont les anges soulèvent les couvercles ; enfin, devant une église où sont suspendus au-dessus de l'autel les fers des prisonniers qu'elle a fait délivrer, sainte Foy elle-même, agenouillée aux pieds de la chaire abbatiale, reçoit la bénédiction que lui apporte la main divine émergeant d'un nuage. Dans le linteau de droite sont assis sous les arcades de la Jérusalem céleste, dont la porte ouverte est gardée par un ange, les prophètes et les vierges de l'ancienne et de la nouvelle alliance. Abraham reçoit dans son sein les âmes apportées par des anges. Sur le linteau de gauche s'ouvre la gueule de l'enfer où, sous la surveillance d'un gros diable, l'avarice, l'orgueil, le mensonge, la luxure reçoivent leur châtiment.

Ce sont là les meilleurs morceaux de cette imagerie morale et populaire ; pour représenter les supplices réservés aux damnés, la pendaison de l'avare sa bourse au cou, l'humiliation de l'orgueil précipité de son cheval la tête la première et piétiné par un diable, la punition de la gourmandise, de la médisance, etc., la verve du sculpteur a imaginé des grimaces et des attitudes comiquement expressives et naïvement tragiques,

que commentent des inscriptions multipliées, dont la dernière est un avertissement suprême adressé à tous les pécheurs : *O peccatores transmutatis nisi mores, judicium durum vobis scitote futurum.* Mais le style de ces figures n'est plus proprement auvergnat. Cette œuvre tardive est née à la limite de deux écoles, à une époque où, sous l'influence assez péniblement assimilée des ateliers du Nord, elles avaient déjà perdu leur autonomie et leurs traditions caractéristiques.

Ateliers de la région de la Loire. — Toutes les vallées qui, du plateau central, descendent vers l'Océan, celles de la Loire, de l'Allier, du Cher, de l'Indre, de la Creuse, etc., etc., furent, pour l'art roman, d'une fertilité singulière ; mais on reste fort embarrassé de caractériser par quelques traits précis le style des monuments qui y posèrent leurs robustes assises. Pour la sculpture notamment, il est impossible de ramener à un type commun et signalétique qui pourrait servir à définir « l'école », le grand nombre d'œuvres que l'on y rencontre. D'une manière générale, on peut cependant remarquer l'absence de ces partis pris significatifs dont la répétition et parfois l'exagération sont, en d'autres régions, la marque aisément reconnaissable d'une originalité locale. Les influences auvergnates s'y font sentir surtout par une certaine lenteur et lourdeur dans le traitement de la forme, une survivance longtemps efficace de traditions gallo-romaines (mêlées, d'ailleurs, dans l'ornementation à de fréquentes influences orientales) et, si l'on peut dire, une sorte de modération qui répugne à toute particularité trop singulière. Le système de draperies violemment agitées qui, en Bourgogne, en Languedoc, en Saintonge, se développa si brillamment, rencontra ici une résistance tenace ou n'y pénétra que sporadiquement et toujours atténué. Il ne reste dans ces régions aucune grande page comparable à celles que nous rencontrerons au sud-ouest et à l'est de leurs limites géographiques ; c'est surtout sur les chapiteaux que l'on peut étudier l'art des ateliers qui y travaillèrent et tant qu'un *corpus* photographique n'en aura pas été dressé et



Fig. 529. — Porte de Saint-Michel-l'Aiguille (Le Puy).

classé, toute généralisation sera prématurée, incomplète et téméraire. L'activité des constructeurs y fut cependant si grande et l'intervention des sculpteurs si fréquente, que leur part reste considérable dans l'histoire de l'art roman.

Sur les confins orientaux de l'Auvergne, dans le Velay, de la porte de la chapelle de Saint-Michel-l'Aiguille, où le relief, dans son encadrement oriental, est encore très plat, jusqu'aux tympans mutilés des portails latéraux de la cathédrale, le style des sculptures passa par des états et refléta des influences très diverses. Ce qui reste des chapiteaux de l'ancien hôpital, avec leurs figures grasses et lourdes, aux saillies vigoureuses et pesantes, à l'expression lentement mais fortement animée, relèverait plutôt de l'art auvergnat, tel qu'on le rencontre au Monastier et dans les plus frustes chapiteaux de Brioude; au contraire, tels chapiteaux du cloître (conservés au musée) avec leur décoration de feuillages orientaux, d'entrelacs et de colombes en saillie aux angles de la corbeille, rappellent des modèles byzantins, tandis que des figures aux yeux ronds et bombés, aux moustaches tordues en rudes cordelettes, qui, entre les colombes, émergent sur le tailloir, rappellent l'art vigoureux et barbare de certains morceaux archaïques, tels qu'on peut en voir notamment au musée des antiquaires de l'Ouest, ou bien encastrés dans les murs de plusieurs églises, par exemple au transept nord de Saint-Benoît-sur-Loire (où la tradition légendaire voulait y reconnaître l'effigie de la tête de Raynaldus le Normand que saint Benoît frappa de mort), et sur les cuves baptismales de la Picardie.



Phot. Thiollier.

Fig. 550. — Chapiteau de l'ancien hôpital du Puy.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 551. — Chapiteau de la cathédrale du Puy.

Au cloître de Lavaudieu, une colonne avec statue engagée dans le fût ne saurait être aucunement citée comme le prototype de l'art monumental qui devait s'épanouir aux portails des cathédrales, mais elle peut servir à montrer comment cet art, né vers le milieu du XIIe siècle, à Saint-Denys et à Chartres, se répercuta en imitations à la fois grossières et tardives, jusque dans les régions qui

n'eurent aucune part à sa création. Les grandes figures de prophètes qui flanquent le bénitier de l'église de Chamalières, au bord de la Loire, les colonnes à statues conservées au musée du Puy, témoignent, d'ailleurs, que la propagation de ce type ne fut pas exceptionnelle dans le Velay, et, plus à l'Est, dans la partie où déjà les influences bourguignonnes sont toutes voisines, le portail, malheureusement défiguré par des restaurations modernes, de Bourg-Argental, en serait un nouvel exemple. On ne saurait non plus faire honneur à une école locale du type de monument funéraire dont l'église de Chamalières a conservé un très intéressant exemple, et qui est conçu exactement dans la donnée et exécuté dans le style du tombeau de saint Hilaire que nous étudierons à Poitiers.



Phot. A. Michel.

Fig. 552. — Bénitier de l'église de Chamalières (Haute-Loire).

On rencontre, en descendant la Loire, au bord ou dans le voisinage du fleuve, les restes de quelques-unes des grandes abbayes qui, après avoir fait rayonner au loin, aux temps carolingiens, leur renommée lumineuse (*luciferam famam de speciali scolâ Floriacensi*) furent encore, aux XIe et XIIe siècles, des foyers de culture littéraire et d'activité artistique. Saint-Rambert-sur-Loire, avec ses fragments de frises encastrées qui sont comme l'ébauche du motif qui prendra, à la Celle-sur-Cher et à Saint-Paul de Dax, son plein développement, — Saint-Romain-le-Puy, la Bénisson-Dieu, Paray-le-Monial, Saint-Étienne de Nevers, Saint-Patrice de Parize-le-Châtel, avec ses chapiteaux où des centaures, coiffés du casque conique et armés de l'arc, poursuivent des cerfs qu'ils percent de leurs flèches, où l'avare chargé de sa bourse est torturé par le démon, où les sirènes jouent, où les animaux musiciens (âne, singe, porc) font leur apparition, comme à Saint-Jean de Cosne et à Saint-Benoît-sur-Loire, — la Charité-sur-Loire, montrent tour à tour, dans l'évolution d'une sculpture inspirée surtout de traditions gallo-romaines interprétées par des mains barbares, l'intervention d'ateliers mi-auvergnats, mi-bourguignons, ceux-ci dominant de plus en plus sur la rive droite et dans le cours moyen du fleuve. A Saint-Benoît-sur-Loire, qui fut d'abord Fleury-sur-Loire, on pourrait, depuis les fragments encastrés dans le clocher jusqu'au portail du XIIIe siècle, retrouver des témoins des étapes successives de la sculpture monumentale. L'imagier qui signait : *Umbertus me fecit* l'un des chapiteaux de l'admirable péristyle où un décor végétal, le plus souvent de feuilles d'acanthe largement traitées, alterne avec des

monstres affrontés à la manière orientale et des représentations des visions apocalyptiques, ne saurait être contemporain de l'abbé Gauzlin, le moine de sang royal qui, par la Loire, avait fait venir des pierres de taille pour construire une tour, *opus tale quod omni Galliæ sit exemplum*. Les chantiers de Saint-Benoît furent sans cesse en activité, dès 1026 jusque vers le milieu du XIIe siècle, et c'est vraisemblablement au commencement du XIIe que fut exécutée la sculpture des chapiteaux du porche. A l'intérieur de l'église, les plus intéressants sont ceux qui illustrent la légende de saint Benoît, et plus spécialement la tentation du saint à Subiaco et l'épisode du paysan enchaîné par le Goth Galla et délivré par saint Benoît. Il n'y a pas lieu de parler du prétendu tombeau de Philippe Ier qui, dans son état actuel, n'a plus rien d'authentique.

De Saint-Benoît-sur-Loire aux confins de l'Anjou où se font sentir les influences poitevines, la sculpture, telle qu'on peut l'étudier à Saint-Avit et Saint-Aignan d'Orléans, à Beaugency, à Blois, à Tours et jusqu'à Saumur, Cunault et Angers, présente, d'une façon générale, les mêmes caractères et la même évolution. Dans la nef de Notre-Dame de Beaugency, les gros chapiteaux cubiques à enroulements de feuillages et de tiges d'où émergent des têtes et des animaux, révèlent encore des attaches barbares et rappellent certains types fréquents en Poitou; sur un tympan conservé à Mervilliers (Eure-et-Loir) est sculptée une scène de donation *per thecam* d'exécution encore très gauche, mais où une figure de clerc inscrivant l'acte de donation est comme le prototype de l'admirable figure du tympan de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris; à Saint-Laumer de Blois, au collatéral du chœur, reparaît, sur un chapiteau du XIIe siècle, le motif des hommes accroupis la tête entre les jambes et les jambes en l'air qui, du type primitif, évolue, au cours et dans la seconde moitié du XIIe siècle, jusqu'à ces figures cariatides placées à la retombée des voûtes tantôt debout et tantôt accroupies, que l'on rencontre dans la région de la Loire, à Saint-Aignan, à Aiguevives, à Crousilles, et dans le Nord, à Bury, à Cambronne, etc.

Aux chapiteaux du Ronceray d'Angers, comme dans toutes les constructions de Foulques Nera, dès le XIe siècle, les influences gallo-romaines sont très sensibles, mais non pas exclusives, et il en est de même à ceux de la Couture du Mans et de Saint-Brice de Chartres qui semblent l'œuvre d'un même atelier; c'est en avançant vers et dans le XIIe siècle qu'à l'affinement du style, aux draperies plus fouillées, aux attitudes plus vivantes et aux figures plus expressives (comme l'admirable tête d'homme aux yeux fermés d'un des mascarons du chœur de Saint-Laumer de Blois), aux belles colonnes torses et historiées provenant du cloître de l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir), aux magnifiques chapiteaux des grands piliers de l'église de Fontevrault (aujourd'hui magasin de la mai-

son centrale de détention), on peut constater l'action des grandes écoles initiatrices du Languedoc et de la Bourgogne.

Les vallées des affluents de la Loire ne sont pas moins riches; dans l'impossibilité où nous sommes d'analyser ici chacun des monuments importants qu'on y rencontre, nous nous bornerons à mentionner : dans celle de l'Allier, où les influences auvergnates dominent pour se fondre, à Souvigny, dans celles de Bourgogne, les chapiteaux des églises de Chantelle, Saint-Menoux; dans celle du Cher, les restes de l'abbaye de



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 555. — Fronton de l'église d'Azay-le-Rideau (Indre-et-Loire).

Noirlac, la façade de la Celle-Bruère, avec ses bas-reliefs aux groupes de lutteurs encastrés; l'abside de la Selles-sur-Cher, avec sa double frise où l'histoire de saint Ensise est représentée à côté des scènes de la vie du Christ; les églises de Saint-Aignan, Aiguevives et, à Bourges, le tympan de la porte de la collégiale de Saint-Ursin avec la signature : *Giraldus fecit istas portas*, et la représentation des fabliaux du renard et de la cigogne, des scènes de chasse et des travaux des mois; dans la vallée de l'Indre, les beaux chapiteaux de Neuvy-Saint-Sépulcre, de Déols, de Beaulieu, de Saint-Genou, de l'île Bouchard, la façade d'Azay-le-Rideau où le motif du Christ et des apôtres, passé des sarcophages latins dans la sculpture monumentale, se développe dans les parties hautes de l'édifice comme pour préluder aux grands dispositifs des écoles de la Saintonge et du Poitou; enfin dans la vallée de la Creuse, avant que, se perdant dans la Vienne, elle ne se confonde avec l'école poitevine, l'abbaye

de Fontgombaud, les chapiteaux de Preuilly et ceux de Gargilesse, ceux-ci d'époques et de style différents et particulièrement délicats dans la série des vieillards de l'Apocalypse.

Pendant que s'affirmait ainsi dans ces régions centrales la vitalité de l'art roman, au midi, à l'ouest et à l'est se développaient, avec une puissance et une abondance singulières, trois écoles qui témoignaient, soit par l'adaptation originale de la sculpture à l'architecture, soit par la force et l'intensité de l'expression dramatique, soit enfin par les raffinements d'une technique élégante et même précieuse, d'une particulière originalité. Il semblait qu'aux unes ou aux autres l'avenir appartînt. Si elles furent tour à tour absorbées par l'art du Nord, elles n'en restent pas moins, dans l'histoire, les foyers principaux où la sculpture du XIIe siècle, sous sa forme romane, atteignit l'expression la plus haute et où s'élaborèrent, au moins dans l'activité des ateliers du Languedoc et de la Bourgogne, quelques-unes des forces qui devaient alimenter l'art de l'avenir.

L'École du Languedoc. — Depuis le XIe siècle, le Languedoc était le foyer de la civilisation la plus brillante, et jusqu'à la fin du XIIe et même au commencement du XIIIe — jusqu'au moment où les Croisés du Nord vinrent noyer dans le sang des Albigeois les germes de cette culture précoce et raffinée — c'est là, et surtout à la cour de Toulouse, que l'art, comme la poésie du moyen âge, donna sa première et sa plus charmante floraison. Dès le XIe siècle, on censurait, à la cour du roi Robert, les allures, les goûts, l'élégance et les mœurs des Méridionaux arrivés dans la suite de la reine Constance. Au camp des Croisés, on ne manquait pas d'opposer à la rudesse et à la bravoure des *Francigenæ* la légèreté des *Provinciales*, et Raoul de Caen disait des uns qu'ils ont « le regard hautain, l'esprit fier, la main prompte aux coups », tandis que les autres, moins belliqueux mais plus adroits, abondaient en ressources dont l'armée faisait son profit ; dans un dicton que chantaient les enfants cette sommaire philosophie des races se résumait ainsi : « Les Francs à la bataille, les Provençaux aux vivres ».



Phot. comm. par M. Cartailhac.

Fig. 554. — Christ bénissant (déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse).

C'est à Toulouse qu'il faut étudier d'abord le foyer principal de l'école de sculpture qui se développa rapidement dans ce milieu privilégié. Nous avons vu déjà comment, autant qu'on peut le saisir dans ses plus lointaines origines, l'art de la sculpture procédait, dans ces régions, de deux types principaux : l'un transmis par les



Phot. comm. par M. Cartailhac.

Fig. 355. — Tympan de la porte méridionale de Saint-Sernin (Toulouse).

ivoires byzantins, l'autre par les sarcophages et les restes encore nombreux de l'antiquité.

On peut suivre dans quelques monuments, au moins partiellement conservés, depuis le linteau de Saint-Genis-des-Fontaines jusqu'aux apôtres de Saint-Étienne et de La Daurade, l'évolution de l'art qui en sortit.

A la fin du xi[e] siècle, quand fut consacré, avant son achèvement complet, le chœur de Saint-Sernin de Toulouse, il est vraisemblable que venaient d'être exécutés déjà le Christ et les Chérubins que nous voyons aujourd'hui sur les plaques de marbre encastrées au pourtour du déambulatoire. On a là comme une transposition, de valeur assez inégale, d'ivoires ou de reliefs d'origine byzantine. Le Christ, assis de face, bénissant, avec, au bord supérieur de la mandorle qui l'encadre, les symboles des Évangélistes, est, tant par la raideur de ses draperies que par la lourdeur de la forme, une figure assez médiocre ; mais elle appartient à un type qui fit école et les plissés en forme de virgules du bord inférieur du manteau, les plis horizontaux échelonnés sur la poitrine se retrouveront, par la suite, dans un grand nombre de monuments. Les chérubins de profil qui l'accompagnent sont également d'une facture assez pauvre, tandis que les apôtres vus de face, tenant le livre et bénissant, témoignent déjà, dans leur archaïsme, d'un sentiment du relief et d'une adresse un peu supérieure.

C'est de cet art que relève encore l'Ascension, postérieure d'ailleurs de plus d'un quart de siècle, de la porte méridionale de Saint-Sernin, ainsi que les figures des apôtres et les bas-reliefs encastrés à droite et à gauche du tympan. On y remarque déjà, dans la recherche du mouvement, la vivacité de la pantomime, l'agitation des draperies, ce goût et ce don d'expression dramatique qui caractériseront l'école toulousaine. Les bords des robes et des manteaux commencent à onduler en plis dentelés et en retroussis; les têtes et les mains se lèvent, les jambes se contournent, les formes s'allongent et s'animent.



Fig. 556. — L'apôtre saint Jacques (cloître de Moissac).

Au début du XIIe siècle, dans un monument d'une importance capitale, à Moissac, cet art languedocien prendra tout son essor. Une inscription sur un pilier du cloître nous apprend qu'il date de l'an de l'Incarnation 1100, au temps de l'abbé Ansquitil. Sur les faces des piliers, de grands bas-reliefs représentent les Apôtres, assez voisins encore par leur technique des chérubins du déambulatoire de Saint-Sernin, mais d'une individualité bien plus significative et témoignant déjà d'une recherche efficace du caractère et de la vie.



Fig. 557. — L'abbé Durand (cloître de Moissac).

Au milieu d'elles le « portrait », assurément rétrospectif, de l'abbé Durand, qui fut en même temps évêque de Toulouse et abbé de Moissac (1048-1072), attire l'attention par une expression plus individuelle encore. On a voulu voir dans le dessin de sa bouche aux lèvres épaisses, dans l'allure du corps voûté par l'âge, comme dans l'exactitude du costume, des intentions

et comme une recherche de portrait. L'abbé de Cluny avait plus d'une fois repris Durand sur son penchant à « gausser », avec menace, s'il ne se corrigeait, que ses lèvres trop railleuses enfleraient et deviendraient difformes. La légende raconte qu'après sa mort, l'abbé Durand apparut à un prêtre dans l'état que saint Hugues avait prédit, et si lamentable que, pris de commisération, le saint ordonna que sept religieux garderaient pendant sept jours un silence absolu pour obtenir le pardon de Durand. Un des moines ayant rompu le silence, il fallut recommencer l'épreuve.... Sans prêter à l'imagier qui fit cette figure des intentions aussi précises, il est impossible de ne pas remarquer combien elle tranche par son individualité sur toutes celles qui l'entourent.



Fig. 558. — Chapiteau du cloître de Moissac.

Les chapiteaux du cloître, dont l'iconographie est si riche, peuvent dater aussi, en grande partie tout au moins, de l'abbé Ansquitil, qui vécut jusqu'en 1115. *Fecit claustrum magnum subtili artificio operatum dicti monasterii*, dit une chronique postérieure, il est vrai, de plus de deux siècles aux événements qu'elle rapporte, mais dont on peut croire qu'elle avait gardé assez fidèlement la tradition. Le style des figures et de la draperie y procède directement de celui des figures des piliers et reste, à quelques exceptions près, très homogène.



Fig. 559. — Chapiteau du musée de Bordeaux.

Dans la partie purement ornementale, où l'on remarque sur un chapiteau des caractères arabes maladroitement copiés par un lapicide ignorant leur signification, éclate avec une évidence et une élégance singulières, l'influence de modèles venus d'Orient, et très probablement, par les ivoires, de l'Espagne voisine, de l'Espagne musulmane.

L'iconographie très riche est empruntée à la Bible, aux Évangiles, aux légendes des saints, sans qu'il soit possible de découvrir aucun ordre logique dans la distribution des sujets. La décollation de saint Jean-Baptiste y voisinera avec la représentation de la Grande Babylone et de

Nabuchodonosor, le martyre de saint Étienne avec David et ses musiciens, Jérusalem avec le diable enchaîné et délié (*Serpens antiquus, qui est diabolus*); les Évangélistes avec la Chananéenne et le Centenier, la parabole du Samaritain avec la tentation de Jésus, la vision de saint Jean avec la transfiguration, l'emprisonnement et la délivrance de saint Pierre avec le baptême de Jésus-Christ. La place nous fait défaut pour énumérer tous les sujets sculptés aux soixante et seize chapiteaux. Ils sont tous inscrits sur la corbeille dans un champ limité par la saillie de deux volutes, qui, se détachant sur le noyau central, vont s'enrouler au-dessous des angles du tailloir. C'est une disposition fréquente dans toute la région et qui se retrouve sporadiquement dans d'autres provinces. Elle figure sur un chapiteau très archaïque recueilli dans le Lot-et-Garonne par le musée de Bordeaux; elle reparaît aux plus beaux chapiteaux de Saint-Caprais d'Agen qui procèdent du cloître de Moissac. Des types primitifs de Saint-Papoul et de l'atelier d'où sortit le chapiteau du musée de Bordeaux, que nous reproduisons, aux chapiteaux de Saint-Étienne et de la Daurade, on pourrait constituer un *corpus* spécial qui permettrait de suivre l'évolution de ce thème. On y constaterait d'ailleurs plus d'une répétition. Tel chapiteau de Moissac, comme Daniel dans la fosse aux lions, est le prototype à peu près exact d'un chapiteau de Saint-Étienne de Toulouse.

Le texte de la chronique que nous citions tout à l'heure attribue au temps du même abbé l'exécution du portail de l'église. *Hic Ansquitilius majorem ecclesiæ portam et claustrum a se constructum præclaris statuis ornavisse traditur.* Il faudrait donc, si l'on s'en tenait à cette tradition, faire remonter à la date extrême de 1115 l'ensemble prodigieux du porche de Moissac. Il est certain pourtant que tout ne fut pas fait sous l'abbé Ansquitil et que ses successeurs continuèrent et achevèrent le travail qu'il n'avait sans doute que projeté. L'abbé Roger, dont la statue nimbée figure sur le mur extérieur du porche au-dessus d'une colonne engagée, eut sans doute la plus grande part dans la direction de ce grand ensemble; il administra l'abbaye jusqu'en 1135, et c'est vraisemblablement après sa mort seulement que la mise en place en fut complète. Mais le portail n'occupait pas à l'origine la place où on le voit aujourd'hui sur le côté méridional; c'est dans l'axe de l'église, à l'occident, qu'il avait été construit.

Au tympan se développe la vision apocalyptique telle que saint Jean l'a décrite. C'était un thème que les miniaturistes avaient souvent interprété non sans verve. Le grand artiste inconnu, qui transporta dans la pierre ces données traditionnelles, suivit avec une exactitude presque littérale le texte sacré : « Je vis au même instant un trône dressé dans le ciel et quelqu'un assis sur ce trône. Celui qui était assis paraissait semblable à une pierre de jaspe et de sardoine. Il y avait autour de ce trône un arc-en-ciel, qui paraissait semblable à une muraille. Autour

de ce même trône, il y en avait vingt-quatre autres sur lesquels étaient assis vingt-quatre vieillards vêtus de robes blanches avec des couronnes d'or sur leurs têtes. Au-dessus du trône il y avait une mer transparente comme le verre et semblable à du cristal. Au milieu du trône et alentour il y avait des animaux pleins d'yeux devant et derrière. Le premier animal ressemblait à un lion, le deuxième était semblable à un veau et le troisième avait le visage comme celui d'un homme, et le quatrième était semblable à un aigle qui vole. »

Des nuages ondulés, dont une polychromie aujourd'hui disparue



Fig. 540. — Portail de Saint-Pierre de Moissac.

accentuait les formes, divisent en trois registres le champ du tympan. La figure du Christ, flanquée des symboles des Évangélistes et de deux anges aux formes allongées qui le contemplent avec une intensité singulière d'attention et de ferveur, occupe presque toute la hauteur. Sous ses pieds et à ses côtés sont rangés les vieillards. Le Christ lui-même, bénissant d'une main, l'autre posée sur le livre, témoigne encore d'un art très archaïque. Les oreilles détachées sur lesquelles se déroulent de longues mèches de cheveux, les yeux saillants sous le front bas, rappellent d'assez près la plaque d'ivoire, qui, de la collection Barry de Toulouse, avait passé dans le cabinet Spitzer. Les plis horizontaux de la robe sur la poitrine sont encore dans la tradition des figures de Saint-Sernin; mais

dans le soulèvement tumultueux du bas de la robe, dans la variété des attitudes des vingt-quatre vieillards, qui tous dirigent leurs regards vers l'apparition centrale et témoignent chacun à sa manière de la vivacité de son adoration, éclate avec une énergie singulière la puissance d'un art qui transpose bien plus qu'il n'emprunte, et invente avec une verve créatrice beaucoup plus qu'il ne copie. Le jour où ce tympan fut découvert aux yeux des hommes, on peut dire que la statuaire monumentale entonna elle aussi « un cantique nouveau ».

Ce tympan posé sur un linteau d'époque antérieure, magnifique reproduction romane d'un motif gallo-romain dont un type similaire est conservé au Musée de Cahors, est supporté par un trumeau décoré sur sa face principale d'un triple groupe de faunes mâles et femelles, superposés et croisés en forme d'X et, sur ses faces latérales, de deux figures d'apôtres. Il n'y a pas à chercher à ces monstres de signification symbolique. En réalité, ce n'est là qu'un thème décoratif dont s'est emparé la fantaisie d'un artiste et où sa main s'est exercée avec une fougue nerveuse et élégante. Dans les ivoires, plaquettes et coffrets, et plus particulièrement dans ces ivoires exécutés du x[e] à la fin du xi[e] siècle pour les Califes de Cordoue d'après des modèles byzantins, ces motifs empruntés aux étoffes orientales tantôt de monstres entre-croisés, tantôt de fauves se dévorant ou se mordant l'un l'autre, revient avec une fréquence significative. Il n'est pas douteux que c'est là que les artistes languedociens allèrent puiser leur inspiration sans autre souci que d'utiliser et de développer selon les besoins et la destination de leur œuvre un motif ornemental qui les avait séduits.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 541. — Saint Pierre (portail de Moissac).

Dans les figures d'apôtres qui décorent les faces latérales de ce pilier, comme dans les figures de saint Pierre et d'Isaïe, encastrées au piédroit du portail, l'exécution n'est pas moins remarquable par la recherche aiguë du mouvement et l'élégance de l'exécution. Dans le modelé des pieds nus, en particulier, on admire, comme dans le bas-relief des signes du Zodiaque provenant de Saint-Étienne de Toulouse, en même temps que la finesse un peu maniérée mais incisive du ciseau, le sentiment déjà efficace de la nature. Il semble qu'à certaines heures, l'art toulousain du xii[e] siècle ait pressenti et devancé les subtilités et le réalisme du *quatrocento* florentin.

C'est vraisemblablement au moment où le portail fut transporté de la façade occidentale sur le côté méridional, que furent exécutés les grands bas-reliefs qui, sur les avant-corps perpendiculaires, décoraient les murs servant de supports à la voûte du porche. Ils représentent avec une grande énergie d'expression d'un côté l'Avarice et la Luxure, le châtiment de l'avare et la mort du mauvais riche ; de l'autre, l'Annonciation et la Visitation (fâcheusement restaurées) avec la Fuite en Égypte et



Phot. A. Giraudon

Fig. 342. — Bas-relief encastré dans le tympan de l'église de Souillac (Lot).

l'Adoration des Mages. La même saveur s'y retrouve d'imagerie populaire, faite pour parler aux yeux et à l'imagination.

Deux églises de la région, celle de Beaulieu, dans la Corrèze, et celle de Souillac, dans le Lot, postérieures l'une et l'autre au portail de Moissac, conservent des restes importants de grande sculpture monumentale. A Souillac, le trumeau qui supportait le linteau de l'église abbatiale présente sur sa face centrale un motif de monstres entre-croisés qui ne le cède en rien, pour la facture, à celui de Moissac, mais de composition plus compliquée encore et plus grouillante. Des oiseaux s'y trouvent aux prises avec des hommes et des quadrupèdes, et c'est un enchevêtrement, d'ailleurs puissamment ordonné, de corps à corps féroces, où les becs crochus et

les griffes s'enfoncent dans les chairs. Sur la face latérale sont représentés d'un côté, le sacrifice d'Abraham, de l'autre, un triple groupe de lutteurs. Pour adapter à la forme du bloc la scène du sacrifice, le sculpteur a superposé tous ses personnages dans le champ étroit du pilier; dans la partie supérieure, l'ange descend perpendiculairement d'une nuée qui s'ouvre; d'une main, il saisit le poignet levé d'Abraham; de l'autre, il apporte le bélier. Au-dessous, Abraham tient par une mèche de cheveux l'enfant qu'il s'apprêtait à égorger, tandis qu'à la base, agenouillé devant le feu du sacrifice, un serviteur attise la flamme avec, en manière de soufflet, un de ces écrans souvent représentés dans les miniatures du XII[e] siècle. Le groupe de lutteurs représentés sur l'autre face pourrait être la lutte de Jacob avec l'ange, mais les personnages ne sont guère conformes à l'iconographie traditionnelle du sujet et nous n'avons peut-être là, sous une forme nouvelle, que la répétition d'un thème fréquent depuis le XI[e] siècle, tantôt sur des plaques encastrées dans la façade des églises, tantôt sur des chapiteaux où il symbolisait peut-être la Discorde et dont il faudrait chercher le type initial dans les jeux du cirque des dyptiques consulaires et des ivoires byzantins, souvent copiés sur les coffrets arabes et passés, sans autre importance que leur valeur décorative, dans les ateliers romans.

De la décoration sculpturale de Souillac, il reste un grand bas-relief dont l'interprétation a donné lieu à beaucoup de suppositions, dissertations, divagations et controverses. On en doit l'explication à F. de Verneheil. Une légende venue d'Orient, et dès l'époque carolingienne introduite dans l'Église latine, rapportait qu'un clerc, Théophile, impatient d'un avancement que son évêque lui refusait, avait fait un pacte avec le diable. En retour de son âme, il en avait obtenu tous les honneurs rêvés; bientôt après, pris de remords, il était resté trois jours et trois nuits en prière, suppliant la Vierge de le libérer du pacte infernal; Marie était intervenue, avait arraché au démon le parchemin signé par Théophile, l'avait rendu au clerc repentant qui, après une confession publique devant l'évêque et le peuple assemblé, était mort en odeur de sainteté. C'est un de ces *miracles Notre-Dame* où l'imagination et la dévotion populaires se complaisaient déjà et se complurent de plus en plus au cours du XIII[e] siècle, et qui, à mesure que le culte de Marie prit plus de développement et de splendeur, occupèrent, chez les imagiers comme dans les miniatures, une place plus grande.

L'atelier qui a travaillé à Beaulieu reste, au point de vue du style et de la recherche du mouvement, en connexion avec l'art toulousain. Les figures du pilier central, qui supportent, comme de douloureuses cariatides, le poids du linteau, sont bien dans le style des apôtres de Moissac; mais leurs fonctions de supports et le champ étroit dans lequel elles sont

circonscrites, ont imposé au sculpteur une sobriété plus grande dans le traitement des draperies et comme contenu sa verve. En revanche la composition et le traitement du tympan offrent plus d'une variante. Il s'agit ici non plus de la vision apocalyptique, mais du Jugement dernier. Le Christ étend horizontalement les deux bras; deux anges, debout aux côtés de son trône, soufflent dans les buccines; au-dessus de sa tête, deux autres apportent les instruments de la Passion; les apôtres l'entourent; à ses pieds, les morts sortent de leurs tombeaux. Avec une volonté plus tenace qu'adroite, mais expressive par sa ténacité, le sculpteur a communiqué tantôt par le croisement des jambes, tantôt par le mouvement des têtes ou par l'agitation et le soulèvement des draperies, une vie singulière à cette grande composition. Sur le linteau, il a ajouté, aux simples et élégantes rosaces qui décorent celui de Moissac, une double rangée de dragons et de monstres, dévorant des damnés ou bien chevauchés par des singes et des démons grimaçants.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 545. — Portail de l'église de Beaulieu (Corrèze).

En avant du portail de Beaulieu, comme de celui de Moissac, de grands bas-reliefs décorent les piédroits qui supportaient la voûte du porche aujourd'hui disparu et, dans le même style à peu près, représentent des sujets analogues. Au porche d'Ydes et sous les mêmes influences on sculpta une représentation de *Daniel dans la fosse aux lions*. Nous touchons là aux limites extrêmes de l'action directe des ateliers toulousains.

C'est encore à ces ateliers qu'on peut attribuer les bas-reliefs qui

décorent les piliers de la petite galerie ajourée de la charmante maison romane de Saint-Antonin. Avec une grande vraisemblance, on peut, d'après les documents d'archives, dater ce monument de 1125, environ. Sur un des piliers, sont représentés Adam et Ève, et sur l'autre, un personnage qui est sans doute le roi Salomon. Les figures d'Adam et Ève, aux yeux saillants, de construction rude et grossière, mais avec des intentions anatomiques et comme des recherches de réalisme, la draperie du roi Salomon aux plis horizontaux sur la poitrine, collant aux genoux et fortement creusés, sont comme une étape intermédiaire entre les figures du portail méridional de Saint-Sernin et la série des apôtres de Saint-Étienne. Sur les chapiteaux qui accompagnent ces piliers, les feuillages sont traités avec une rare délicatesse, tandis que les figures témoignent encore d'une rudesse toute primitive.

Les apôtres qui décoraient la porte par laquelle on communiquait de l'église dans le cloître Saint-Étienne de Toulouse comptent parmi les œuvres les plus importantes des ateliers toulousains. Ils procèdent vraisemblablement autant de plaques et de coffrets d'ivoire que de ces sarcophages latins comme on en trouve encore au musée de Toulouse où, séparés en compartiments, tantôt par couples, tantôt isolés, les disciples conversent entre eux, de chaque côté du Christ ou de la Vierge. Mais si le thème général de la composition a été emprunté à ces modèles, dans le sentiment des figures comme dans le parti pris de la draperie, les ateliers du XIIe siècle ont introduit des particularités et des recherches nouvelles, un « style » bien à eux.

La barbe des personnages et leur chevelure sont traitées de façons fort diverses. C'est tantôt un système de longues mèches séparées, tantôt de petites boucles régulièrement étagées sur le front et le crâne, ou de bandeaux ondulés; les barbes s'étalent en longues mèches ou se massent en parties soigneusement traitées; quelquefois elles se tordent en une sorte de longue tresse dont les deux extrémités divergent brusquement. On trouve dans les sermonnaires du XIIe siècle plus d'une admonestation contre ces bizarreries de la mode que la fantaisie des artistes a d'ailleurs vraisemblablement exagérées.

Deux des apôtres de Saint-Étienne portaient une signature souvent citée : *Vir non incertus me celavit Gilabertus* et *Gilabertus me fecit*. Celui qui, avec cette intrépidité de bonne opinion, transmit ainsi son nom à la postérité, n'était certainement pas de ces moines artistes auxquels la règle de saint Benoît prescrivait le plus humble renoncement : *artifices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant istas artes*. Ce Gilabertus, homme de renommée bien connue, ne fut d'ailleurs pas l'auteur de la série complète. Les statues qu'il est permis de lui attribuer appartiennent au style le plus raffiné et témoignent d'une habileté supérieure. En



APÔTRES DE L'ANCIENNE PORTE CAPITULAIRE DE SAINT-ÉTIENNE (Musée de Toulouse)

outre, elles sont, dans leur composition générale, assez sensiblement différentes ; les pieds, traités avec beaucoup d'élégance, reposent sur un plan incliné à imbrication, et si les jambes ont encore quelquefois ce croisement en forme d'X qui rappelle certains ivoires byzantins ou allemands, il y a, dans le dessin général, comme dans le jet plus discipliné et plus délicatement conduit des draperies, une sobriété et une élégance tout à fait remarquables. Dans les autres figures, au contraire, la recherche du mouvement s'exprime avec une fougue plus rude et plus gauche. Il n'est pas douteux que ces statues sont d'une autre main, sinon d'une époque antérieure. Deux apôtres réunis, tenant un même phylactère, ont des pieds presque monstrueux, les yeux saillant en grosses boules ; chez deux autres, isolés, les bords des robes se soulèvent en retroussis violents ou bien les jambes bizarrement croisées, les genoux opposés et la pointe des pieds violemment rapprochée.



Fig. 544. — Hérode : chapiteau de Saint-Étienne.
(Musée de Toulouse.)

Repris à des époques différentes, ce cloître de Saint-Étienne, qui fut pour la noblesse toulousaine une sorte de Campo Santo, était comme un musée de la sculpture languedocienne où l'on devait pouvoir suivre depuis ses origines jusqu'à l'époque de sa brillante floraison ses étapes et tous ses progrès. Les chapiteaux qui en ont été conservés et qui, après la déplorable démolition du commencement du XIXe siècle, furent sauvés par Dumège, ce Lenoir toulousain, témoignent de la même variété et des mêmes brillantes qualités. Les motifs iconographiques en sont très variés. Les uns sont empruntés à ces recueils des Miracles de Notre-Dame auxquels nous faisions allusion tout à l'heure, et c'est, par exemple, la légende de Marie l'Égyptienne (identifiée par M. Mâle) qui, repoussée par un ange de l'église Sainte-Croix d'Alexandrie, fait vœu devant la Vierge de se consacrer à Dieu, puis, retirée au désert, purifie ses mains et son visage dans l'eau du Jourdain, rencontre l'ermite Sosime et, vêtue « de ses cheveux pareils à de la laine et descendant un peu plus bas que le cou », se couvre du manteau que l'ermite lui tend ; enfin, elle meurt au désert et est ensevelie par le saint dans une tombe qu'un lion vient creuser de ses griffes. L'imagier suit point par point toutes les données de la légende, et dans l'entassement des figures que lui imposait la forme du chapiteau, il a su exprimer avec une clarté et un sentiment de la vie toujours exact les incidents multiples qu'on lui avait donnés à raconter.

S'il a eu recours à des modèles, une grande part de réalisme se mêle déjà à son art. Le costume de Marie l'Égyptienne avec ses longues manches et sa ceinture brodée est celui que portèrent jusqu'à la fin du XIIe siècle les dames de qualité, et si le lion qui creuse la tombe est encore plus chimérique que réel, le geste de Sosime déposant au tombeau la sainte endormie est d'une vérité d'allure et d'une justesse d'expression qui témoignent d'une observation directe de la nature et d'une invention déjà libre.



Phot. Terpereau.

Fig. 545. — Chapiteau de l'abbaye de la Sauve (Gironde). (D'après un moulage du musée de Bordeaux.)

Les Vierges sages et les Vierges folles, très caractéristiques au point de vue de ces draperies à plis horizontaux dont nous avons déjà parlé, appartiennent à la même série.

Le chapiteau de l'histoire de saint Jean-Baptiste, qui est le plus célèbre de tous, montre bien tout ce que cette école toulousaine avait en elle d'originalité et de dons naturels. Au tailloir, des musiciens, des baladins, des jongleurs, des joueurs d'échecs et de tric-trac, sont finement sculptés à pleins reliefs dans la gorge profonde. L'école capable de produire de telles œuvres portait en elle, à n'en pas douter, le germe de grands développements ultérieurs. Pour mesurer le chemin parcouru en moins d'un demi-siècle, on peut comparer ce chapiteau à celui de l'abbaye de la Sauve (près de Bordeaux) représentant — avec les mêmes intentions de pantomime vivante et de gestes significatifs, — la même histoire de saint Jean-Baptiste. La recherche de l'expression n'est pas moindre chez le primitif; l'adresse de la main seule est inégale.

Le cloître de La Daurade n'était pas moins renommé que celui de Saint-Étienne et, comme à Saint-Étienne, on peut y retrouver la trace des ateliers divers qui y travaillèrent et s'y succédèrent au cours du XIIe siècle. Le premier atelier, le plus ancien et le moins habile, était en

connexion étroite avec celui du cloître de Moissac. Du Daniel dans la fosse aux lions de La Daurade au Daniel de Moissac, il n'y a que d'imperceptibles nuances. Au contraire, la suite des treize chapiteaux qui forment une histoire à peu près complète de la dernière partie de la vie de Jésus-Christ depuis la Cène jusqu'à l'Ascension, comptent par la force de l'expression plastique et dramatique au nombre des chefs-d'œuvre de cette école. Le Lavement des pieds, la Cène, le Jardin des Oliviers, le Baiser de Judas, le Christ devant Pilate, la Descente de croix, la Mise au tombeau, la Descente de Jésus aux Limbes, la Résurrection, les Saintes Femmes au tombeau et surtout la Course des apôtres au sépulcre après la nouvelle de la résurrection, peuvent être qualifiés de chefs-d'œuvre. Si bien des traces d'incorrections y subsistent encore, si les têtes ne sont pas proportionnées avec les corps, si les yeux saillants témoignent d'un art encore primitif, la force de l'expression est telle qu'elle emporte en quelque sorte les fautes de grammaire dans l'évidence dramatique de la pensée. L'allure des deux apôtres courant au sépulcre est particulièrement saisissante.



Fig. 546. — Chapiteau de l'Adoration des Mages.
(Musée de Toulouse.)

Viennent ensuite le *Noli me tangere*, les Pèlerins d'Emmaüs, l'Incrédulité de saint Thomas agenouillé devant le Christ, qui se penche vers lui; le disciple enfonce un doigt dans la plaie du Seigneur, tandis que de l'autre main il touche la main que celui-ci lui tend; un apôtre tenant un livre assiste à la scène. Pour se rendre compte des progrès accomplis par l'école toulousaine et de ses tendances caractéristiques, il suffit de rapprocher ces



Fig. 547. — L'Annonciation.
(Musée de Toulouse.)

petits bas-reliefs de l'ivoire publié par Labarthe et qui représente à peu près la même scène.... Au dernier terme de son évolution, à l'extrême fin du XIIe siècle, à l'heure où déjà elle était entrée en contact avec l'école de l'Ile-de-France chez laquelle elle était d'abord intervenue comme initiatrice, elle produisait des œuvres comme l'*Annonciation* aujourd'hui conservée au musée des Jacobins.

Un autre atelier vint enfin, à la même époque, compléter l'œuvre de ses devanciers. C'est à lui qu'il faut attribuer la série des chapiteaux à rinceaux mêlés de figures dont l'exemplaire le plus remarquable est l'histoire de Job.

Les grandes figures qui, à La Daurade comme à Saint-Étienne, décoraient la porte de communication entre l'église et le cloître, d'exécution et de style beaucoup plus froids que celles de Saint-Étienne, procèdent pourtant de la même tradition. On arrive ici, au seuil du XIIIe siècle, à une formule plus figée, où ne se font plus sentir la force et l'audace d'invention qui animaient, au temps de Gilabert et de ses prédécesseurs immédiats, les grands sculpteurs de l'école.

Pour se représenter dans une de ses expressions monumentales les plus hautes cette sculpture languedocienne, il faut aller à Cahors. Le tympan du portail septentrional de la cathédrale fut sculpté vraisemblablement dans la seconde moitié et plutôt vers la fin du XIIe siècle. Il représente l'Ascension du Christ, combinée avec quelques épisodes de l'histoire de saint Étienne, patron de la cathédrale (comme on associa à Conques l'histoire de sainte Foy à la représentation du Jugement dernier). Le Christ tenant le livre, monte dans la mandorle; de chaque côté, deux anges se renversent dans un brusque mouvement d'étonnement ou d'admiration; au-dessus, d'autres anges descendent du ciel pour l'accueillir; au-dessous, la Vierge et les apôtres debout assistent à l'ascension; la Vierge isolée au centre, les disciples groupés deux par deux, à l'exception des deux derniers. Quoique beaucoup de traces d'archaïsme persistent encore çà et là, notamment dans la construction des jambes bizarrement croisées, la justesse, la gravité solennelle, la beauté de l'expression y sont d'un art achevé, maître de ses moyens, désormais à la hauteur des grands sujets qui lui sont proposés. La tête du Christ, dans sa noblesse et sa douceur pensive, procède sans doute d'un de ces beaux ivoires byzantins du Xe siècle, où quelque chose de la beauté antique passa — baptisée, si l'on peut dire, plus émue et plus tendre, — dans l'iconographie chrétienne. Elle rappelle aussi la tête du beau crucifix en bois revêtu de plaques de vermeil, conservé dans une des chapelles de Saint-Sernin de Toulouse; elle annonce déjà le « Beau-Dieu » qui, à moins d'un demi-siècle d'intervalle, allait se dresser au trumeau de la porte centrale de Notre-Dame d'Amiens.

Du tympan de Cahors il faut rapprocher — sinon pour la beauté de l'œuvre d'ailleurs intéressante, du moins comme une des étapes qui conduisent aux chefs-d'œuvre définitifs — le tympan de la porte occidentale de Carennac dans le Lot. Ici, le Christ flanqué des symboles des Évangélistes est assis tenant le livre et bénissant ; il occupe toute la hauteur du tympan, qui de chaque côté se subdivise en quatre compartiments principaux, avec deux autres plus petits aux angles, où sont répartis les douze apôtres et deux anges. Au registre supérieur et dans l'angle formé par la rencontre de la ligne de séparation des compartiments avec



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 548. — Tympan du portail septentrional de Saint-Étienne de Cahors.

l'archivolte inclinée du tympan, deux petits anges se prosternent. Le tympan est encadré d'un rinceau de style oriental, complété au linteau par un double ruban, une double « grecque », beaucoup moins puissante de style et de verve que l'incomparable motif ornemental du tympan de Moissac, mais d'une composition élégante et qui ménage de places en places, dans les méandres de ses lignes, des compartiments où sont sculptés, avec des minuties de ciseleurs, de petits animaux.

En remontant vers l'est jusque dans la partie extrême du Languedoc, on rencontre au cours du XIIe siècle de nombreuses traces de l'activité de ces ateliers toulousains, plus ou moins mélangée d'autres influences, principalement provençales. L'abbaye qui s'était fondée et notablement développée au cours du XIIe siècle sous l'invocation de saint Pons

(Hérault) paraît avoir été un des centres principaux où l'activité des ateliers de sculpteurs trouva un aliment.

Il ne reste aujourd'hui de ce grand ensemble que des débris épars dont les uns ont été disséminés jusqu'à Mazamet et au musée de Toulouse, tandis que les autres sont conservés à Saint-Pons même, la plupart dans des propriétés privées; mais il n'est pas douteux que plusieurs ateliers à des époques différentes concoururent à cette œuvre considérable. Un des plus anciens est celui qui exécuta le double tympan de la *Cène* et du *Crucifiement*, qui est resté encastré dans un fragment de la façade primitive de l'église et que le baron Taylor avait gravé assez inexactement. C'est un art encore barbare, qui rappelle d'une part certaines plaques sculptées comme on en voit au Musée de Nîmes, de composition touffue et pressée, de dessin très sommaire, et d'autre part certains chapiteaux, comme celui provenant justement de Saint-Pons, conservé au musée de Toulouse. On y voit la Crucifixion : le Christ est cloué sur une croix à encadrement perlé; les porteurs de la lance et de l'éponge sont à ses côtés, tandis que près de sa tête deux anges balancent l'encensoir. Rien de plus lourd comme style que ces figures dont la draperie rappelle bien les procédés familiers à l'école languedocienne, mais, qui n'ont rien de ses mérites propres, sauf peut-être une certaine recherche encore sensible du mouvement.



Phot. de M. J. Sahuc.

Fig. 549. — Le Repas chez Simon le Lépreux (chapiteau de Saint-Pons).

Après cet atelier un autre dut intervenir, dont l'activité se prolongea jusqu'au XIIIe siècle. Des morceaux, comme le Repas chez Simon le Lépreux par exemple, où se continuent encore dans la draperie de certaines figures les procédés caractéristiques des ateliers toulousains, appartiennent certainement à la dernière période de cet art, et entre ces deux points extrêmes d'autres viendraient prendre place, par exemple l'histoire de Moïse, qui seraient comme les étapes intermédiaires entre ces débuts et cette apogée.



Phot. J. Palau.

Fig. 550. — Chapiteau du cloître d'Aniane (Hérault).

Dans la célèbre abbaye d'Aniane la même observation pourrait être

faite. Là encore le temps n'a rien laissé debout et il faut chercher soit dans l'église de Saint-Guilhem-le-Désert, soit au musée archéologique de Montpellier, soit à Aniane même, dans des collections privées, les quelques débris survivants du grand ensemble sculptural qui, au cours du XIIe siècle, avait été créé dans la vieille abbaye carolingienne renouvelée. Les bas-reliefs conservés, tant au musée archéologique que dans la cour de l'Université de Montpellier, sont parmi les plus intéressants. Ils comprennent une série de vieillards de l'Apocalypse et un groupe d'apôtres disposés sur deux plaques juxtaposées, qui continuent jusqu'au XIIIe siècle les traditions du XIIe, mais qui par l'originalité de la composition, l'élégance et la grâce pensive des attitudes appartiennent aux plus beaux types de l'art méridional.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 551. — Linteau et piédroits de Saint-Pierre de Maguelonne.

C'est également sur les confins du XIIIe siècle qu'il faudrait placer la Vierge et l'Adoration des Mages provenant, croit-on, de Fontfroide (Aude) et dont le style déjà ample et libre rappelle, mais avec plus d'élégance et de finesse, le Christ de majesté du tympan de Saint-Pierre de Maguelonne, à peu près contemporain. Les deux bas-reliefs de Pierre et Paul, encastrés sous les piédroits de cette porte au-dessous du linteau où se lit la date de 1178 avec cette inscription en vers léonins :

Has intrando fores vestros componite mores:
Quidquid peccatur lacrymarum fonte lavatur.

sont d'une époque antérieure et d'un style plus archaïque.

Le point extrême de l'influence toulousaine, c'est sans doute dans certaines statues de Saint-Gilles, c'est-à-dire aux confins de la Provence

et du Languedoc qu'il faudrait le chercher; mais nous parlerons plus loin de cet important monument.

L'art méridional considéré de l'autre côté de la région languedocienne, dans la partie qui va vers les Pyrénées, revêt un tout autre caractère. Il semble que là, à mesure que s'atténue l'influence des ivoires et que s'accentue celle des stèles purement gallo-romaines, le style tend à s'alourdir; quelques exemples suffiront à le montrer. L'atelier qui sculpta la Vierge assise de Saint-Aventin ou le tympan de Montsaunès n'avait assurément ni la souplesse ni l'élégance des purs ateliers toulousains; on y retrouve toutefois dans les draperies la trace d'influences pareilles; et, de même, dans le Christ du tympan de Saint-Gaudens ou dans celui de Valcabrère, où la figure de Majesté est entourée, ici d'anges volant et tenant à la main les symboles des évangélistes; là, d'anges debout portant les mêmes attributs. Si le thème iconographique est curieux à noter, le style avec ses draperies plaquées et immobiles, ses figures lourdes et presque obèses, n'a plus rien de comparable aux chefs-d'œuvre signalés plus haut. Il est vrai qu'au portail de Saint-Just de Valcabrère, quatre statues debout, engagées dans les colonnes du portail, évoquent le souvenir de la grande évolution qui, dans les écoles du nord de la Loire, avait depuis le milieu du XIIe siècle ouvert à l'art monumental des voies nouvelles et triomphales; mais il ne s'agit ici que d'une imitation et non pas d'une création.



Fig. 552. — Tympan de l'église de Saint-Aventin (Haute-Garonne).

On en peut dire autant des statues des quatre évangélistes tenant à la main le symbole qui les caractérise, engagées dans l'un des piliers du cloître de Saint-Bertrand-de-Cominges. L'exécution d'ailleurs est ici bien plus élégante et, comme dans les chapiteaux, on y retrouve la trace plus efficace de quelques-uns des mérites des ateliers languedociens.

Enfin, dans le beau cloître d'Elne comme dans celui d'Arles-sur-Tech, en Roussillon, des pierres tombales dont la date est certaine nous montrent à la fin du XIIe siècle les derniers produits des ateliers pyrénéens. Au point de vue de la draperie, la statue de l'évêque, fondateur du cloître, Guillaume Jorda, mort en 1186, couché les bras croisés sur la poitrine, avec deux anges à son chevet, est de style très mélangé; il rappelle à la fois les procédés de certains ivoires, tel par exemple celui attribué à Tutilon, et la complication de plis froissés entre les jambes, comme on en trouve à certaines statues d'Arles et de Saint-Gilles. C'est là un art très curieux, très composite surtout plus que spontané, et qui n'avait en somme pas grand'chose à donner; à l'époque où il s'est produit, c'est en d'autres mains qu'était passé l'art vivant, marchant vers l'avenir. On en pourrait dire autant des statues encore encastrées dans les murs de Saint-Jean-le-Vieux, à Perpignan. Elles sont à vrai dire de valeur fort inégale; saint Pierre et saint Jean sont très supérieures aux statues subsistantes de l'autre côté; — le Christ bénissant, qui provient de l'ancien tympan, est d'un meilleur style.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 555. — Piliers et chapiteaux du cloître de Saint-Bertrand-de-Comminges.

Un sarcophage en marbre blanc, dit de saint Hilaire, qui sert aujourd'hui d'autel dans une des chapelles latérales de Saint-Hilaire, près Carcassonne, et dont les bas-reliefs représentent l'histoire de saint Saturnin, sa prédication, son arrestation et son supplice à Toulouse sur la place du Capitole, relève plutôt de l'école provençale que de celle du Languedoc, s'il est permis de parler d'école devant une œuvre de style très attardé.

d'exécution lourde quoique expressive, et qui prolonge, jusqu'au seuil du xiii[e] siècle peut-être, les traditions d'un atelier influencé plus qu'inspiré par les modèles gallo-romains.

En résumé, dans cette région languedocienne, où s'exercèrent tant d'influences, depuis celle de l'art barbare jusqu'à celle des ivoires byzantins les plus délicats, ce qui caractérisa la production des ateliers du xii[e] siècle ce fut, dans le foyer toulousain, un don vraiment incomparable de transposer dans des œuvres originales et vivantes, qu'on peut dire inventées de toutes pièces, les éléments empruntés aux modèles étrangers. De chaque côté de ce centre particulièrement actif, d'autres ateliers, de moins en moins pénétrés du souffle de vie qui l'anima, remplirent la région d'œuvres très inégales; mais ce fut de Toulouse que partit la grande initiation. C'est à Toulouse que l'art d'outre-mont du côté de l'Espagne et l'art français du Nord, au moment où, à Saint-Denis, il prit en même temps que l'architecture son orientation définitive vers des destinées toutes nouvelles, vinrent chercher des collaborateurs et des conseils.



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 354. — Pierre tombale de Guillaume Jorda (cloître d'Elne).

École de Bourgogne. — Non moins que le Languedoc, la « vineuse Bourgogne », comme l'appelle Michelet, fut pour les sculpteurs une terre féconde. Les carrières y sont nombreuses, la belle pierre y abonde, et c'est au cœur de la province, à Cluny, que l'ordre le plus puissant du moyen âge, établit sa maison mère. Il est vrai que c'est aussi de Bourgogne que partit, par la voix de saint Bernard, la plus virulente protestation contre le développement que la sculpture monumentale avait usurpé dans les églises; mais si l'admirable abbatiale de Pontigny témoigne encore dans son austère nudité de ce qu'eût dû être, selon les vœux du fondateur de l'ordre de Citeaux, le temple chrétien débarrassé non seulement de l'abus des monstres difformes, incompréhensibles, grimaçant aux corbeilles des chapiteaux, mais même de la parure des vitraux (*vitreæ albæ fiant*), la voix du grand orateur de la croisade fut sur ce point impuissante à arrêter, sinon dans les églises

relevant directement de sa réforme, le mouvement qui entraînait les artistes et que les abbés, les moines de Cluny et au premier rang Suger lui-même aidèrent de leur protection, de leur autorité et de leur argent. Mais la protestation de saint Bernard, si limité qu'en soit resté l'effet, n'en est pas moins, dans l'histoire de l'art chrétien au XIIe siècle, un épisode de grande importance et sur lequel il convient de donner d'abord quelques détails.

C'est dans son *Apologie* à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, que Bernard de Clairvaux, vers 1150, prit parti contre l'ampleur exagérée des églises monastiques et leur décoration. Il voudrait qu'on réservât aux pauvres l'argent consacré à de telles dépenses : *O vanitas vanitatum sed non vanior quam insanior! Fulget ecclesia in parietibus et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro et suos filios nudos deserit. De sumptibus egenorum servitur oculis divitum....* Son indignation n'est pas moins vive contre la nature des sujets représentés, à la fois monstrueux et ridicules : *Quid facit illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis formositas ac formosa deformitas?* Ces dragons, singes, centaures, tigres et lions affrontés ou combattants, ces soldats aux prises, ces scènes de chasse, ces monstres à plusieurs têtes ou bien dont les corps doubles se rejoignent en une tête unique, ne sont bons à ses yeux qu'à distraire et à troubler l'attention et le recueillement. Tout cela est absurde et coûteux. *Proh Deo! si non pudet ineptiarum cur vel non piget expensarum?*

Il faut retenir ce témoignage de saint Bernard, pour l'opposer aux symbolistes qui, dans les moindres détails et les bizarreries simplement ornementales de la sculpture des chapiteaux, veulent découvrir des intentions morales ou dogmatiques. Il n'est pas douteux que mieux qu'aucun docteur de son temps, celui-là eût connu le sens caché de ces images, si vraiment elles en avaient enveloppé l'énigme dans leurs complications. Ce n'étaient là que thèmes décoratifs dont s'était emparée la fantaisie des artistes et qu'ils avaient indifféremment empruntés, en les diversifiant selon les caprices de leur verve, tour à tour aux étoffes, aux ivoires, aux stèles, aux sources barbares, orientales ou classiques.

La protestation de saint Bernard n'eut, au siècle où elle se produisit, que peu d'écho et surtout peu d'effet. Aussi n'est-ce pas à son influence qu'il faut attribuer, les églises cisterciennes exceptées, l'inégalité d'ornementation que l'on remarque dans les édifices religieux des différentes parties de la Bourgogne. Dans le Mâconnais proprement dit, la dureté de la pierre a sans doute opposé au ciseau du sculpteur une résistance tenace, et l'ornementation y est restée d'une extrême sobriété. Dans le Brionnais au contraire, où l'on employa une pierre tendre, facile à travailler, la sculpture s'est prodiguée en un décor animé et touffu.

Il n'y a plus à réfuter l'erreur, ou plutôt l'exagération, de Viollet-le-

Due faisant honneur à l'abbaye de Cluny, de la création et de la propagation d'un style d'architecture et de sculpture. Mais s'il n'y eut pas une école d'art clunisienne, il y eut certainement ce qu'on pourrait appeler une puissance, une action clunisienne; il n'est pas de province où les traces ne s'en fassent sentir, et dans les plus beaux monuments. Nous sommes ici au cœur même du domaine clunisien, dans la province d'où se répandit sur le monde chrétien son prodigieux rayonnement.

Dès le XIe siècle, la Bourgogne était devenue — et déjà par l'action des Clunisiens, — un foyer brillant de civilisation. Le passage de l'abbé Guillaume à Saint-Bénigne de Dijon y avait laissé un long souvenir et des traces durables. Quand Guillaume, qui par ses parents était d'origine scandinave (*avus ejus, Vibo nomine, militari industria clarus gente Suevus fuit*), et Lombard par sa naissance, entra à l'abbaye de Cluny, où l'avait introduit saint Mayeul, il n'y arriva pas seul. C'est avec la collaboration d'artistes étrangers qu'il construisit sur le tombeau de saint Bénigne cette fameuse rotonde, dont quelques fragments subsistent encore aujourd'hui. Nous savons par les textes qu'autour de lui se groupèrent plusieurs artistes venus d'Italie (*cœperant ex Italia multi ad eum convenire quorum ars et ingenium huic loco profuit plurimum*). La chronique de Saint-Bénigne nous donne même les noms de quelques-uns de ses collaborateurs. Tandis que Guillaume lui-même dirigeait et pressait les travailleurs (*acriori accensus devotione reformandæ opus basilicæ instantes accelerabat*), le moine Unald, sculpteur habile, présidait à la décoration de l'édifice, et il suffit d'examiner quelques-uns des chapiteaux qui sont encore en place, pour reconnaître qu'ils procèdent d'un art tout à fait étranger aux traditions gallo-romaines. Ces monstres accroupis, dont les mufles semblent copiés sur quelque fibule barbare, portent en eux la révélation de leur origine. Nous retrouverons à Paris et même jusqu'en Bretagne les traces du passage de Guillaume, dont l'action ne fut pas moindre en France que celle d'un autre grand moine lombard, l'abbé Lanfranc.

On ne peut pourtant pas dire que l'art bourguignon fut son œuvre propre. Quoique dans le pays de Cluny et la basse Bourgogne, les « bandes lombardes » se rencontrent fréquemment, cette province est en même temps l'une de celles où la survivance de la grammaire ornementale de l'antiquité resta le plus remarquable.

Quant à la statuaire, si l'on voulait ramener au type des tympans de Vézelay et d'Autun tout le style bourguignon, il faudrait en rechercher les origines bien moins dans les bas-reliefs antiques que dans les miniatures des manuscrits, transposées avec une verve géniale et épique. Mais avant d'en arriver à ces pages héroïques, il convient de rappeler les humbles débuts dont nous avons vu à Tournus des exemples. Pour s'élever

de la période obscure et incertaine de ces tâtonnements informes à l'audace créatrice des ateliers de la première moitié et du milieu du XIIe siècle, bien des efforts et des « écoles » furent nécessaires, dont les traces sinon les résultats sont perdus pour nous. On pourrait trouver dans un monument placé en quelque sorte sur les limites communes d'influence de la Bourgogne, de la Provence et de l'Auvergne, à Saint-Martin d'Ainay à Lyon, un document de ces temps intermédiaires. Il est vraisemblable que les sculptures qui décorent les piliers du sanctuaire étaient déjà en place quand, en 1106, le pape Pascal en fit la consécration. C'est de quelque coffret d'ivoire, où la flore orientale se mêle à la représentation de scènes bibliques, que l'imagier paraît s'être inspiré. L'histoire d'Adam et Ève et de Caïn et d'Abel y est surtout remarquable par la recherche laborieuse de l'expression, et le groupe du meurtre de Caïn semble procéder du type iconographique dont une des plus anciennes représentations se retrouverait sur l'ambon de Salerne. Quant aux pilastres qui décorent l'abside, ils sont comme des prototypes de la « colonne » de Souvigny.



Phot. de M. Birot.

Fig. 555. — Chapiteau de Saint-Martin d'Ainay (Lyon).

De la prodigieuse abbaye de Cluny, chef-lieu de l'ordre, et où toutes les ressources dont il pouvait disposer avaient été prodiguées avec une prédilection naturelle, il ne reste malheureusement que des ruines, qui témoignent de l'audace et du génie des architectes bourguignons. La série de chapiteaux, gravement mutilés, conservés au musée, compte parmi les plus intéressants monuments de la sculpture de l'école parvenue à sa pleine maturité. Les représentations des saisons et des différents tons de la musique y sont surtout dignes d'être signalées. Nous savons que dans les écoles de Cluny une grande part avait été faite à l'enseignement de la musique. On chantait dans les offices de jour et de nuit jusqu'à cent trente-huit psaumes; un moment vint où il fallut même en réduire le nombre *propter pusillanimorum animos*. Pendant ses voyages, l'abbé Odon le Grand avait coutume de chanter et de faire chanter ses compagnons.... Une longue tradition s'était établie qui avait main-

tenu la musique au premier rang des occupations de l'abbaye.

Sur les chapiteaux du chœur, les tons de l'octave avaient été figurés sous la forme tantôt d'un jeune homme jouant du luth ou de la lyre, tantôt d'une danseuse tenant des cymbales ou des clochettes. Des inscriptions où l'on reconnaît l'influence de l'arithmétique mystique enseignée par les pères de l'Église et qu'Honorius d'Autun avait surtout développée, donnaient l'explication et le commentaire de chaque allégorie. C'était, par exemple, pour le sixième ton :

Si cupis affectum pietatis respice sextum ;

pour le septième ton :

Insinuat flatum cum donis septimus almum ;

pour le huitième ton :

Octavus sanctos omnes docet esse beatos.

Les sept vertus et les âges du monde complétaient ce programme iconographique, dont nous ne pouvons plus juger l'effet que sur des débris. Des chapiteaux des Saisons et des Vertus, il ne reste que des séries incomplètes, mais de la plus belle facture, au musée archéologique constitué dans l'ancienne maison abbatiale. On y lit encore quelques fragments d'inscriptions : *Ver primos flores, primos producit odores. Dat Prudentia cognoscendum quid sit agendum*, etc.

Le style déjà libre de ces grands chapiteaux, le goût ingénieux avec lequel les figures sont mêlées aux feuillages, témoignent assez que dans l'atelier de Cluny les meilleurs artistes furent appelés, à une époque qui dut être assez voisine du milieu du XIIe siècle. Des grands morceaux de la sculpture monumentale de Cluny, des tympans et des portails, il ne reste malheureusement plus rien. C'est à Vézelay qu'il faut aller pour trouver un ensemble complet et, pour la sculpture au moins, à peu près intact, en dépit des restaurations.

Cette abbaye de Vézelay dut à la possession des reliques de sainte Madeleine une popularité précoce et une rapide fortune. Les pèlerinages s'y succédaient si nombreux qu'il fallut à plusieurs reprises agrandir l'église pour recevoir la foule des pèlerins, dont les aumônes assuraient aux moines une richesse sans cesse accrue. De l'église primitive, il reste, engagé dans un des piliers du transept, un chapiteau, où sont figurés Adam et Ève, dont le style encore tout rude et fruste témoigne d'une main-d'œuvre très archaïque ; mais c'est aux tympans du narthex consacré en 1132 et dont l'achèvement dut suivre de peu d'années cette date, que se manifeste avec puissance l'originalité des maîtres sculpteurs de ce prodigieux atelier.

Le thème au portail central est celui de la Pentecôte. Au tympan proprement dit le Christ apparaît, les mains ouvertes, entre deux nuages qui lui livrent passage; de ses doigts se détachent des rayons dont les traits divergents vont se poser sur les apôtres rangés autour de lui. L'agitation des draperies aux bords tumultueux, soulevées en retroussis et en enroulements multipliés, les attitudes des disciples assis ou debout, recevant avec une émotion naïvement et fortement traduite le don mystérieux qui émane de leur maître, font de cette extraordinaire composition l'interprétation la plus vivante et la plus « vraisemblable » qui ait peut-être jamais été réalisée du texte évangélique. La technique familière aux dessinateurs des manuscrits, et dont on retrouve dans le Roi de gloire de l'Évangéliaire d'Auxerre un exemple tout voisin, semble avoir été ici transposée dans la pierre. Il n'est pas jusqu'à ces enroulements concentriques où la plume du calligraphe se joue sur le parchemin avec une fantaisie pleine d'application, que la verve, combien plus audacieuse! du lapicide ne se soit assimilés. La main y conduit l'outil avec une virtuosité si joyeuse qu'on garde l'impression d'une création spontanée. Ces motifs de draperies, repliées, soulevées et envolées se trouvent d'ailleurs ici tout à fait d'accord avec le thème iconographique. « Il se fit tout à coup un bruit qui venait du ciel, comme le bruit d'un vent qui souffle avec impétuosité et il remplit toute la maison où ils étaient assis, » dit le texte des Actes des Apôtres. C'est au souffle de ce vent surnaturel que les robes et les manteaux des disciples semblent se gonfler, s'agiter et se tordre.

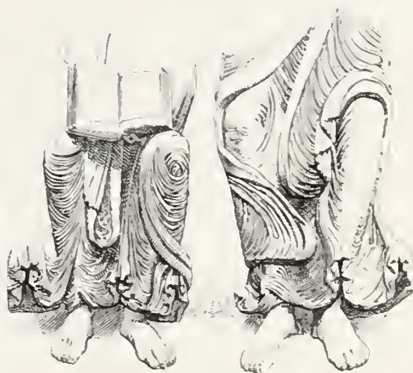


Fig. 556. — Narthex de Vézelay, fragment de la porte centrale du tympan.

Au linteau se succèdent, dans le même style, une série de scènes dont l'interprétation reste fort difficile. Aucune des explications proposées n'est tout à fait satisfaisante et ne peut être acceptée jusqu'au bout. Quant aux sujets inscrits de chaque côté de la tête du Christ dans les huit petits compartiments disposés dans la partie supérieure du linteau, ce sont vraisemblablement des faits empruntés soit à la légende des saints soit aux Actes des Apôtres. On a voulu y voir aussi comme une mise en action de la prédication universelle de l'Évangile sur tous les continents et à toutes les races, conséquence providentielle du jour de la Pentecôte. Cette interprétation, faite pour satisfaire la raison, est moins facile à soutenir iconographiquement.

Certaines particularités en tout cas peuvent y être notées, que l'on retrouve sur d'autres monuments, par exemple le personnage assis en

train d'examiner et, dirait-on, de soigner son pied, qui rappelle l'attitude du tireur d'épine et qu'on voit reparaître, à peu près semblable, en d'autres régions sur quelques chapiteaux, par exemple à Saint-Pierre de Melle.

Le trumeau et les piliers latéraux qui supportent ce grand tympan sont décorés de figures sorties à n'en pas douter de la même main, mais de relief plus accentué. C'est, au trumeau, une figure de saint Jean-Baptiste flanquée de deux apôtres et, au pilier, deux groupes d'apôtres conversant entre eux, qui présentent dans les draperies le même caractère, dans la mimique la même vivacité d'expression. On ne saurait trouver dans l'art du xiie siècle rien de plus beau que le geste d'insistance et d'autorité que Pierre adresse à Marc ardemment attentif. C'est ici le morceau le plus remarquable de cette série de figures engagées en de graves dialogues, qui, des coffrets d'ivoire, passèrent dans la statuaire, et dont le chœur de Bamberg et celui de Saint-Michel d'Hildesheim conservent en Allemagne des exemples postérieurs.

Aux tympans des portes latérales, l'ascension et les apparitions du Christ ont été sculptées dans le même style, que l'espace plus restreint livré à l'imagier a maintenu pourtant dans une sobriété relative.

Les chapiteaux de la nef et des bas côtés de l'église témoignent dans leurs proportions réduites des mêmes qualités. C'est toujours et partout ce même don d'animer les scènes et d'en chercher l'interprétation la plus saisissante et la plus dramatique. Les sujets sont pour la plupart empruntés à l'Ancien Testament, à l'histoire de Moïse et de Daniel, à celle de Jephté et de Judith, de Samson et de David, ou bien à la vie des Saints et notamment de sainte Eugénie. Parmi les plus caractéristiques l'adoration du veau d'or doit être signalée. La composition en est encore embarrassée, le sculpteur ayant eu quelque peine à faire tenir dans le champ du chapiteau tous les détails qu'il devait y ordonner; mais l'expression reste claire et le mouvement du démon qui s'échappe de l'idole au moment où Moïse lève au-dessus de sa tête les tables de la loi qu'il va briser dans sa colère, est un excellent exemple de cet art populaire, fait pour parler aux yeux et à l'esprit de ceux qui ne savaient pas lire et qui devaient être instruits au moyen des images.

Autun procède de Vézelay. Le sculpteur qui exécuta au tympan de Saint-Lazare le Jugement dernier que nous y voyons encore aujourd'hui, le cède à peine à l'auteur de la Pentecôte. Il a pris soin d'inscrire lui-même son nom au centre de son œuvre, en belles capitales : *Gislebertus hoc fecit*. Sur la même moulure, au-dessus du linteau, sont gravés, en vers léonins, des sentences et avertissements aux fidèles :

Quisque resurget ita quem non trahit impia vita
Et lucebit ei sine fine lucerna diei.



Phot. de la Comm des M. H.

FIG. 557. — Le Jugement dernier de Saint-Lazare d'Autun.

De l'autre côté de la signature :

Terreat hic terror quos terreus alligat error,
Nam fore sic rerum notat hic horror specierum.

Enfin sur le bord de l'auréole, au milieu de laquelle est assis le Christ :

Omnia dispono solus meritosque corono;
Quos scelus exercet, me judice, pœna coercet.

Le chapitre de Saint-Lazare avait, en 1766, ordonné de faire disparaître ces figures. Au lieu de les démolir, on se contenta de les masquer de briques et de plâtre, en rognant malheureusement tout ce qui dépassait cette cloison protectrice; c'est à cette circonstance que ce précieux monument dut de ne pas périr, au temps de la Révolution, qui continua et aggrava l'œuvre de destruction des chanoines « classiques ».

Le Christ assis dans la mandorle y paraît comme juge des vivants et des morts. Dans le haut du tympan, à sa droite et à sa gauche, des anges descendent dans une grande agitation; d'autres sonnent de la trompette. A côté de Marie et de Jean, au-dessous et à la droite du Maître, saint Pierre dont le profil rappelle étrangement celui du Christ en bois peint, donné au Louvre par Louis Courajod, introduit les élus dans la Jérusalem céleste; de petits anges secourables hissent jusque dans les murs de la ville sainte les âmes représentées selon la coutume sous la forme de petits corps nus et sans sexe. De l'autre côté, c'est la pesée des

âmes avec la figure du diable qui s'accroche à la balance pour la faire pencher de son côté et la gueule de l'enfer qui s'ouvre pour recevoir les damnés secoués de terreur. Là encore de petits anges, sonneurs de trompe, réveillent les morts pour le jugement.

Sur le linteau, c'est le réveil des morts, mais représenté avec une variété d'attitudes, une abondance d'invention et souvent un sentiment dramatique et humain d'une saisissante énergie. Des anges paraissent, qui assistent ou encouragent les morts cités au tribunal. Du côté des damnés, des corps se tordent dans l'attente et l'angoisse du châtiment. Deux mains viennent saisir un coupable. La Luxure rongée par ses serpents gémit dans le supplice. C'est une longue théorie où, des bons aux méchants, toutes les nuances tour à tour de l'espérance et de l'effroi ont été notées pour l'enseignement, l'avertissement ou l'édification de ceux qui franchissaient le porche de l'église.



Phot. de M. Paul Vitry.

Fig. 558. — Christ en bois polychromé.

A l'intérieur, une série de chapiteaux, dont plusieurs malheureusement ont été refaits, mais dont on peut retrouver les originaux dans une petite salle du clocher, complètent cette iconographie. Ils sont d'un art plus raffiné et plus avancé que ceux de Vézelay, mais procèdent de la même tradition et du même sentiment.

Les portes latérales de l'église avaient aussi reçu une décoration, qui malheureusement ne fut pas épargnée. Quelques débris épars çà et là et dont nous avons pu retrouver dans une propriété privée le morceau le plus important, témoignent que pour la finesse et l'élégance du style cette porte, postérieure d'une vingtaine d'années sans doute à celle du narthex, ne lui était certes pas inférieure. C'est une Ève couchée, à laquelle vraisemblablement était opposée une figure d'Adam, dans la scène de la tentation. On peut juger, à la reproduction que nous en donnons ici (pl. VIII), de la valeur de l'artiste qui travailla à cette partie de l'église. Il semble qu'en de pareils morceaux, les deux écoles les plus originales du XIIe siècle, la Bourgogne et le Languedoc, se donnent en quelque sorte la main.

C'est à la possession de reliques insignes que l'église de Saint-Lazare dut sa notoriété et sa fortune. Une tradition soigneusement entretenue voulait qu'elle fût dépositaire du précieux corps de saint Lazare, miraculeusement conduit aux côtes de Provence et transporté de là en Bourgogne. La cérémonie de la translation de ces reliques donna lieu à des fêtes dont la description nous a été conservée et le trésor de l'église



FRAGMENT D'UN ANCIEN TYMPAN

DU PORTAIL LATÉRAL DE SAINT-LAZARE D'AUTUN

possède encore la belle étoffe orientale dans laquelle le dépôt sacré avait été enveloppé. C'est pour recevoir ces dépouilles miraculeuses que fut construit le tombeau, dont les débris sont conservés au musée archéologique d'Autun. Il ne s'agit plus ici de simples bas-reliefs, mais de véritables statues en ronde bosse. C'est probablement ce qui explique que, postérieures de près d'un quart de siècle aux œuvres que nous venons de citer, le style en garde encore une certaine rudesse. Le monument d'ailleurs n'en est pas moins d'un grand prix, non seulement par ses qualités propres, mais surtout parce que nous pouvons lui appliquer un nom d'artiste et une date certaine.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 359. — La Fuite en Égypte.
Chapiteau de Saint-Lazare d'Autun.

Une inscription gravée sur la frise du mausolée, au temps de l'évêque Étienne II, est ainsi conçue : *Martinus monachus lapidum mirabilis arte hoc opus exsculpsit Stephano subpræsule magno.* Or Étienne occupa le siège épiscopal de 1170 à 1189. On a beaucoup trop dit que l'art roman était tout entier l'œuvre des moines. La proposition n'est vraie que dans la mesure où l'on entend par là que ce fut sous l'action et l'inspiration des grands ordres religieux que furent construites et décorées les grandes églises des XIe et XIIe siècles; mais que la main-d'œuvre de ces constructions ait été toujours monastique, rien n'est moins prouvé; nous savons, au contraire, par des textes précis que des ouvriers et des artistes laïcs y furent souvent employés. Mais ici, à n'en pas douter, c'est bien d'un artiste moine qu'il s'agit. Et peut-être est-il permis de supposer que, dans le maniement des outils du statuaire, les religieux étaient moins entraînés que pour l'art du miniaturiste ou de l'orfèvre.

Le tombeau de saint Lazare était élevé derrière l'autel. Il représentait une petite église en marbres blanc, noir et rouge, avec, aux quatre angles, les animaux des évangélistes. On lisait à l'entour une longue inscription qui racontait et commentait la mort de saint Lazare et la désolation de ses

sœurs. Dans la partie inférieure était une salle voûtée à laquelle on accédait par trois marches et où défilaient les pèlerins. Au milieu de cette crypte, un sarcophage de quatre à cinq pieds contenait la figure de saint Lazare le ressuscité; quatre figures d'hommes soutenaient le couvercle du sépulcre, où se lisait l'inscription : *Lazare veni foras*. Jésus debout étendait la main vers Lazare; à droite, était saint Pierre; à gauche, saint André; à la tête du sépulcre deux femmes : sainte Marthe relevant sur son nez un pan de son manteau, fidèle commentaire du *Jam fœtet*, avec l'inscription *Sancta Martha*; de l'autre, sainte Madeleine, faisant un geste d'étonnement. Ces trois dernières figures, celles de l'apôtre saint André et des deux femmes, ont seules échappé à la ruine du monument. L'exécution en est assez inégale. Les mains des femmes par exemple sont encore disproportionnées; mais l'expression des figures, et d'une façon générale la pantomime, sont justes et vivantes.

Il n'est pas douteux que l'influence des ateliers bourguignons se fit sentir au loin. A la Charité-sur-Loire, à Nevers, à Donzy, à Neuilly-le-Donjon et même dans la vallée du Rhône, jusqu'à Valence dans la Drôme, et même dans l'Ardèche, on en retrouve des traces nombreuses et significatives. Le tympan conservé à Saint-André de Valence est d'un style assez voisin de celui de la Charité-sur-Loire. Ceux qui furent exécutés pour l'église Saint-Bénigne de Dijon, conservés aujourd'hui au musée archéologique de cette ville, présentent — quoique l'épigraphie en soit pareille et qu'ils mentionnent l'un et l'autre le nom d'un certain Pierre qui les avait fait faire — de grandes dissemblances de style. Deux inscriptions nous apprennent dans quelles circonstances ils furent exécutés. Au-dessous de la Cène sculptée dans le tympan qui décorait jadis la porte du réfectoire de l'abbaye, on lit :

Cum rudis ante forem dedit hic mihi Petrus honorem
Mutans horrorem forma meliore priorem.

S'il fallait reconnaître dans le Pierre ici mentionné un des abbés de Saint-Bénigne, c'est entre les dates 1124 et 1145 d'une part et de 1188 à 1204 de l'autre qu'il conviendrait de placer l'exécution de ce tympan. Sur l'autre tympan où le Christ est représenté dans une mandorle accostée de quatre anges, entre les symboles des Évangélistes, on lit :

Reddidit amissam mihi cura Petri decorem
Et dedit antiqua formam multo meliorem.

Les plis des draperies, réguliers dans le premier et d'une grande finesse, sans aucune trace des brusques retroussis dont on remarque encore quelques restes à la Charité-sur-Loire, deviennent dans le second beaucoup plus souples et largement traités. Des deux morceaux, celui-ci

paraît le plus ancien. Si la date de 1145 peut être acceptée pour la Cène du réfectoire, c'est à la fin du siècle qu'il paraît plus vraisemblable de dater le second tympan.

A côté de la Cène de Saint-Bénigne de Dijon, et un peu après elle dans l'ordre des temps, pourrait prendre place celle qui est sculptée au linteau du portail de Vizille, en Dauphiné, tandis que celle de Nantua (Ain) se rapprocherait davantage de la fin du siècle.

Sur l'un des tympans conservés, malheureusement après plusieurs restaurations, à l'église de Til Châtel (Côte-d'Or), — celui de la petite



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 560. — Tympan du portail de Charlieu (Loire).

porte latérale, représentant un Christ de Majesté avec quatre anges agenouillés ou debout près de lui, dans une grande animation, — on lit cette inscription : *Petrus Divionensis fecit lapidem istum*. Et il n'est pas invraisemblable que ce Pierre de Dijon soit le même qui rendit au tympan de Saint-Bénigne la beauté qu'il avait perdue.

Le groupe des églises du Brionnais forme dans cette école si riche et si féconde un ensemble non moins intéressant. La qualité de la pierre, d'attaque facile à l'outil, permit à la verve des artistes de s'y déployer librement. C'est en effet par l'abondance de la décoration et par la vivacité des figures qu'elle se distingue entre toutes. A Anzy-le-Duc, à Monceaux-l'Étoile, à Saint-Julien de Jonzy, à Bois-Sainte-Marie, à Arcy, à Perrecy-les-Mines, à Paray-le-Monial, à Fleury-la-Montagne, à Semur-en-Brion-

nais, enfin et surtout à Charlieu, qui est comme l'apogée de cet art, ces mêmes caractères se retrouvent.

A Anzy-le-Duc, on peut, par la comparaison de deux monuments juxtaposés et d'époques différentes, suivre de son point de départ à son aboutissement dernier l'évolution de cette école. Le tympan de l'Adoration des Mages, encastré dans un des plus anciens murs, marque avec une grande lourdeur ses débuts; tandis qu'au portail démoli à la fin du XVIII[e] siècle et conservé aujourd'hui dans une propriété privée, les qualités les plus brillantes se manifestent avec une sorte de virtuosité. Si le tympan de Semur-en-Brionnais, qui représente avec quelque lourdeur la légende de saint Hilaire, nous permet d'assister en quelque sorte au tâtonnement de l'atelier primitif, on peut dans la même église voir combien ses progrès furent rapides et significatifs. Mais c'est à Charlieu, avec une sûreté d'exécution qui ne recule devant aucune difficulté et avec une prodigalité qui ne va jamais jusqu'à l'encombrement, que le génie inventif et le goût ornemental se manifestent dans l'harmonie la plus complète.

Il n'est pas un morceau de la surface disponible que les sculpteurs aient négligé; c'est dans un jeu de grecques et de rubans montant et se repliant le long des piédroits et des arcatures que vivent les figures malheureusement mutilées, où l'art bourguignon, fidèle aux procédés de draperies que nous avons déjà décrits, mais ici plus discipliné, donne dans la seconde moitié du XII[e] siècle son expression suprême avant de céder la place aux influences venues du Nord. Les anges qui accostent et, dans une attitude véhémente, soutiennent la mandorle où le Christ est assis, sont un motif familier aux ateliers de cette région et de cette époque — on les retrouverait à Monteeau-l'Étoile et dans plusieurs autres églises : mais, dans aucune autre, on ne trouverait une richesse à la fois si exubérante et si bien ordonnée. Au linteau, les douze apôtres sont assis à droite et à gauche de la Vierge escortée de deux anges — et, de chaque côté, sur les impostes des piédroits, trois personnages : saint Jean-Baptiste à droite, avec un évêque (Ratbert) présentant son église au Christ; à gauche, le roi David avec un roi donateur agenouillé. Le tympan de la plus petite porte représente la Cène avec, au bandeau de l'archivolte, la Transfiguration. Au jambage gauche de la porte principale, une représentation de la luxure presque en ronde bosse, suffirait à témoigner de la fougue et de l'audace de l'imagier qui le sculpta.

Écoles du Sud-Ouest, de la Saintonge et du Poitou. — A mesure qu'on quitte la région languedocienne pour s'avancer vers le Sud-Ouest le caractère de la sculpture, moins encore dans son style que dans son adaptation aux formes architecturales, se transforme notablement. Bordeaux est comme le point de contact entre les deux régions.

Si les chapiteaux de la puissante et originale abbaye de La Sauve peuvent se rattacher encore à des influences languedociennes, si plus au Sud, dans les Landes, comme à Hagettmann, les formes des chapiteaux aux lions affrontés, témoignent d'influences lombardes assez actives dans cette région jusqu'à une époque avancée, on trouve à Sainte-Croix, dont la façade a subi malheureusement de radicales restaurations, une disposition tout à fait nouvelle et qui dépend d'un tout autre art. C'est comme le prolongement extrême de l'école de Saintonge, subdivision importante de l'école poitevine, dont il nous reste à parler. La série des apôtres, abrités deux à deux sous les arcades aveugles de la partie inférieure de la façade, procède sans doute de l'art toulousain. D'une façon générale, on peut dire que dans toute la région de l'Ouest, dès que l'art des sculpteurs dégagé des premiers tâtonnements qui sont partout à peu près également informes, présente les caractères d'une école reconnaissable, c'est surtout des traditions du Languedoc qu'il se réclame : mais l'influence de l'architecture devient ici tout à fait dominante, et dans les dispositifs des façades, un organisme nouveau se développe rapidement.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 561. — Tympan de l'église de la Lande de Cubzac (Gironde).

A ce point de vue, c'est de l'école saintongeoise que Sainte-Croix relève. M. Berthelé a observé avec justesse que le style propre à chaque province n'est pas resté rigoureusement enfermé dans les limites de celle-ci. Il arrive que de brusques pénétrations introduisent au cœur même d'une région voisine le style le plus caractéristique de l'école limitrophe. Notre-Dame-la-Grande, de Poitiers, qui semblerait devoir être le monument « poitevin » par excellence, est ordonnée dans sa façade selon un dispositif saintongeois. Ce qui distingue ces deux écoles voisines et par tant de points communes, c'est que la façade poitevine se compose essentiellement de trois arcatures au rez-de-chaussée, correspondant à trois arcatures au premier étage. (C'est le type qu'on rencontre le plus fréquemment dans la Vienne, les Deux-Sèvres, la partie septentrionale de la Charente-Inférieure.) Dans la Saintonge, au contraire, les arcatures supérieures se multiplient et le type de cette architecture, qui commence à peu près à Ruffec, remplit tout l'Angoumois, la partie méridionale de la Saintonge, pour se répandre dans la Guyenne jusqu'à Bordeaux.

Un des types les plus anciens de la sculpture monumentale dans le Sud-Ouest se trouve au tympan de l'église de La Lande-de-Cubzac. C'est une représentation, fort barbare encore mais d'une forte impression, d'une des visions de l'Apocalypse, celle du Christ ayant dans sa bouche le glaive de sa parole et à la main les sept étoiles. Le style des rinceaux et des entrelacs qui décorent les archivoltes et qui jusque dans le tympan se mêlent aux figures, trahit l'interprétation, par une main vigoureuse et lourde, de motifs orientaux. C'est à cette source orientale qu'avec une abondance d'emprunts dont on peut constater partout les effets, les ornemanistes de la région ont infatigablement puisé.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 562. — Archivoltes du portail de Sainte-Marie-aux-Dames, à Saintes.

Dans la Saintonge proprement dite l'école s'épanouit en une luxuriante fécondité. La sculpture, débordant les limites devenues trop étroites des archivoltes des portes et des fenêtres, envahit toute la façade et la couvre tantôt de figures ordonnées suivant un thème iconographique, tantôt de motifs où il ne faut pas chercher d'autre signification que leur valeur décorative. Chaque claveau de chaque archivolte porte son décor et, pour se plier à la forme ou aux exigences de l'architecture, les figures, répétées une à une, affectent les formes les plus diversement contournées. Elles sont traitées avec une extrême fantaisie, stylisées à la sollicitation impérieuse d'un instinct où l'on a voulu voir comme une survivance de cet esprit celtique, qui, lorsqu'il allait chercher ses modèles dans les médailles grecques ou romaines, les transformait bientôt en « variations » capricieuses, où presque rien ne subsistait de la forme initiale. Ces survivances sont malaisément vérifiables.

Par suite d'une de ces fréquentes pénétrations, auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure, l'église abbatiale de Sainte-Marie-aux-Dames

de Saintes relève du type poitevin, comme Notre-Dame-la-Grande à Poitiers du type saintongeois. Le portail actuel a été daté tantôt du temps de l'abbesse Sybille de Bourgogne (1119-1134), tantôt de celui de Sybille de Barbezieux (1134-1174). C'est plutôt à cette dernière, et vraisemblablement dans le premier quart de son administration qu'il semble qu'on doive faire remonter le monument. C'est un type très représentatif de l'école que nous définissions tout à l'heure. Chacune des archivoltes est couverte alternativement de figurines et d'ornements : ce sont d'abord des anges volant de chaque côté d'un médaillon, où est représentée la main de bénédiction; puis, l'agneau pascal et les symboles des évangélistes engagés dans de riches rinceaux; des oiseaux becquetant des tiges contournées et feuillues, des figurines, représentant vraisemblablement des scènes de martyres, enfin les vieillards de l'Apocalypse, mais multipliés à la demande de l'espace à remplir. Cette sculpture, très fouillée dans le détail ornemental, est très gauche et lourde dans le dessin des figures; mais par l'abondance des motifs et la répétition des thèmes, elle arrive, mécaniquement en quelque sorte, à une grande force décorative.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 565. — Archivoltes de la porte de Saint-Pierre d'Aulnay.

Le thème iconographique des Vertus et des Vices, que nous avons vu si souvent employé par l'école auvergnate, se présente dans la région de l'Ouest, avec une fréquence égale, mais dans une disposition toute nouvelle. Ce n'est plus sur la corbeille des chapiteaux, c'est dans les archivoltes des portails qu'elles viennent prendre place, de façon à épouser la forme des claveaux.

Les églises de Saint-Pierre d'Aulnay, de Surgères, de Pont-l'Abbé, de Fénioux et, dans le Poitou proprement dit, de Civray, de Parthenay, etc.,

en offrent de remarquables exemples. Au portail principal d'Aulnay l'ébrasement est garni de quatre voussures. La première est décorée de six grandes figures d'anges entourant un médaillon central où paraît l'agneau pascal; la seconde, de six figures de femmes armées; la main gauche appuyée sur un grand bouclier pointu, la droite tenant une lance ou une épée, le chef couvert d'un casque conique, elles foulent aux pieds des monstres ou des démons. Les inscriptions gravées au-dessus de chacune d'elles ne laissent aucun doute sur leur signification : *Ira*, *Patientia*, *Luxuria*, *Castitas*, *Superbia*, *Humilitas*, *Largitas*, *Avaritia*, *Fides*, *Idolatria*, *Concordia*, *Discordia*. Sur la troisième voussure, dix autres femmes voilées représentent les vierges sages et les vierges folles; dans la dernière les signes du Zodiaque alternent avec les travaux des mois, mais l'ordre en a été interverti, à la suite peut-être de remaniements postérieurs.

Malgré des mutilations nombreuses, on y reconnaît le Verseau, le Bélier, les Gémeaux, l'Écrevisse, le Lion, les Balances, le Sagittaire, le Capricorne, etc., avec les travaux correspondants. Il ne faut pas s'étonner de rencontrer encore ici, en pleine Saintonge, une façade poitevine; l'abbaye de Saint-Pierre, en effet, relevait des moines de Saint-Cyprien de Poitiers, auxquels succéda le chapitre de la cathédrale. Les trois tympans de la façade principale, dont il ne nous reste d'ailleurs que le rez-de-chaussée, toute la partie supérieure ayant été refaite, représentent le Crucifiement de saint Pierre, que l'on retrouve fréquemment dans cette région, la croix renversée occupant tout le tympan, Jésus-Christ entre la Vierge et saint Jean, enfin un cavalier. Ce motif du cavalier revient souvent sur les façades des églises de toute la région de l'Ouest (à Poitiers, Civray, Airvault, Parthenay, Melle, Foursay, Saintes, Bordeaux, etc., etc.), jusqu'en Normandie, où il s'arrête. On a voulu y reconnaître tantôt la figure de Charlemagne, tantôt celle d'un des fondateurs ou de l'un des défenseurs de l'église. L'interprétation véritable a été fournie par la découverte d'un testament du XIIe siècle, dont le rédacteur demande à être enterré *sub Constantino*. C'est donc la figure de Constantin, symbole de l'Église triomphante, qu'il convient de reconnaître ici.

Les chapiteaux de l'intérieur de l'église sont pour la plupart d'ornementation végétale, quelques-uns pourtant sont historiés de scènes de l'Ancien Testament, comme le Sacrifice d'Abel, l'histoire de Samson et de Dalila. L'un d'eux où figurent des éléphants, inspirés sans doute d'un des coffrets d'ivoire dont nous avons parlé, porte cette inscription : *Hi sunt elephantes*.

Les charmantes façades des églises d'Echillais (Charente-Inférieure), un des modèles les plus parfaits de l'architecture saintongeoise, de Rioux, du Douhet, le chevet de Riétand, les portails de Nieul-les-Saintes, d'Ecurat, de Fénioux, de Surgère et la magnifique façade de Pont-l'Abbé direc-

tement inspirée d'Aulnay, se ramènent toutes au même type. Maillezais et Vouvant en Vendée, Blazimont dans la Gironde s'y rattachent aussi.

La disposition de deux arcatures aveugles de chaque côté de la porte centrale, particulière à toute cette région de l'Ouest, a été diversement interprétée, sans qu'aucune explication ait paru décisive. Peut-être est-il légitime de supposer que dans le voisinage de l'Océan, toutes les façades étant orientées vers l'ouest, on a craint de multiplier les ouvertures par où les grands vents du large pouvaient pénétrer dans l'église.

Le monument où le dispositif proprement saintongeois a pris le plus



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 564. — Façade de l'église de Châteauneuf (Charente).

d'ampleur est la façade de Saint-Pierre, aujourd'hui cathédrale, d'Angoulême. Ici encore, il faut déplorer l'intervention indiscrète des architectes modernes, qui, sous prétexte de restaurer l'église, ont entrepris de la refaire; mais, dans les remaniements, les morceaux originaux ont été utilisés et, telle qu'elle s'offre à nous, cette grande page monumentale reste encore un document précieux pour l'histoire de la sculpture dans la région de l'Ouest. De chaque côté de l'unique porte, se développent quatre baies aveugles dont les tympans sont ornés de hauts reliefs. Au-dessus, de chaque côté de la fenêtre centrale, des figures sont disposées, dont la théorie se déroule à droite et à gauche sous une double galerie d'arcatures. Un même thème iconographique a réglé la dispersion, au premier abord déconcertante, de toute cette statuaire. C'est la venue du Christ pour le Jugement dernier. Il descend dans la mandorle; des anges, aux ailes éployées, les draperies soulevées, l'escortent; au-dessous, d'autres anges s'agenouillent ou sonnent de la trompette, et, répartis dans les arcades

géminées qui couvrent la façade, les apôtres lèvent avec des gestes de surprise ou d'admiration leurs regards vers le maître.

Cette partie de la statuaire d'Angoulême remonte à une époque un peu postérieure à celle des tympans de la zone inférieure, tout au moins des tympans latéraux (celui de la porte centrale étant une réfection moderne(1)). Des groupes de personnages y sont représentés marchant d'une allure assez vive; les draperies de leurs robes collent aux jambes, avec des remous dans l'entre-deux des plis rigidement tuyautés, les bords des



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 565. — Tympan provenant de Saint-Pierre d'Angoulême.

Musée d'Angoulême

manteaux soulevés en brusques retroussis. Cette sculpture, de relief assez plat, avec, dans le dessin des mains, des manques de proportions choquants, est vraisemblablement de la première moitié du XIIe siècle et doit remonter au temps de l'évêque Girard, qui, élu en 1101 par le clergé à la demande des fidèles, administra jusqu'en 1136 le diocèse où son savoir et ses vertus lui avaient acquis une grande popularité. Ces tympans de la zone inférieure sont encadrés de rinceaux traités d'un style incisif et nerveux tout à fait remarquable, où des dragons et des quadrupèdes passent à travers des feuillages d'origine orientale. Là, encore, se fait sentir l'influence des ivoires. Sur le linteau inférieur, des représentations de combats de chevaliers avec le casque conique à nasal se déroulent en bas-reliefs animés.

L'église Saint-Amand de Boye se rattache directement par le style de

ses tympans à Saint-Pierre d'Angoulême, tandis que celles de Châteauneuf et de Ruffec forment comme la transition entre le type poitevin proprement dit et le type saintongeois. A Châteauneuf par exemple, entre les deux arcatures latérales de l'étage supérieur ont été placées, de chaque côté de la fenêtre centrale, des statues engagées qu'abrite un petit arc, qui marque comme le premier terme de l'évolution vers le type définitif des façades saintongeoises. A Ruffec, l'organisme s'est développé. Au-dessus de la fenêtre centrale, le Christ dans la mandorle descend entre deux



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 566. — Fragment d'un linteau de Saint-Pierre d'Angoulême.

anges et de chaque côté de cette fenêtre se déroule une galerie aveugle, où étaient disposées sous douze arcatures surmontées de bas-reliefs, les statues des douze apôtres, dont il ne reste aujourd'hui que la moitié en place, et fort mutilées. Aux tympans latéraux de l'étage inférieur, de chaque côté de l'ouverture centrale, où s'enchevêtrent aux voussures les figures et le décor habituels, des bas-reliefs avaient été sculptés, dont un seul, représentant la mort du mauvais riche, a été respecté par le temps.

Les églises de Cognac, de Saint-Brice, d'Aubeterre, de Chalais, de Genac, reproduisent les mêmes types iconographiques. Il faut noter seulement à Chalais les saintes femmes au tombeau, sculptées dans un des tympans latéraux, et, à Trois-Palis, au fronton de l'église, une apparition du Christ entre les symboles des Évangélistes, traitée avec une verve lourde, assez fougueuse sans doute, mais aussi avec une grande rudesse de style, et remontant vraisemblablement au début même du XII[e] siècle. Le Christ est assis tenant le livre dans sa main gauche, étendue parallèle-

ment à la droite qui bénit, les deux bras écartés. Son attitude avec le brusque écartement de ses genoux, les pieds ouverts et les talons joints, rappelle celle de quelques madones primitives, et elle peut être rapprochée de celle du Christ de Saint-Jouin de Marnes.

Cette dernière église, fort restaurée, hélas! est un des types les plus anciens du style poitevin proprement dit. La sculpture y est répartie sur toute la surface de la façade et témoigne encore d'une gaucherie assez barbare. Le Christ est assis contre la croix, les genoux écartés; il abaisse ses deux mains ouvertes vers la terre; à sa droite et à sa gauche se tiennent d'un côté un chérubin, de l'autre un ange, le chef incliné et s'apprêtant à sonner de la trompe. Sous ses pieds, une statue, qui est sans doute celle de la Vierge; de chaque côté de son trône, au niveau de ses pieds, une suite de bas-reliefs, aujourd'hui très mutilés, mais où l'on peut reconnaître encore des sépulcres ouverts avec les morts cités au jugement. Sur des plaques encastrées, dans le registre immédiatement inférieur, au-dessus de la fenêtre centrale, des personnages, les uns agenouillés, les autres debout, figurent les justiciables du tribunal suprême. Des représentations de la luxure, de l'avarice sont disposées sur d'autres bas-reliefs, au-dessus des fenêtres latérales, mais dans un état de mutilation, qui n'en laisse plus discerner que quelques morceaux.

La façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers est postérieure de près d'un demi-siècle au chœur et à l'abside de l'église. Elle doit donc être datée du milieu du XIIe siècle environ. Comme nous l'avons vu, elle se rattache à un dispositif plus particulièrement saintongeois. Elle présente au-dessus de ses trois baies inférieures une suite de bas-reliefs et de statues, dont l'iconographie est d'un grand intérêt.

Il ne reste aucune sculpture aux tympans inférieurs et les archivoltes des voussures ne portent que des motifs de pure ornementation; mais, entre l'archivolte supérieure et la moulure centrale, se développe un long bas-relief, où sont représentées successivement la Tentation d'Adam, le roi Nabuchodonosor, des prophètes, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et le Baptême. Au-dessus de la double galerie, de chaque côté de la fenêtre centrale, sont assis, sous des arcatures, des apôtres et se tiennent debout des prophètes.

Des inscriptions, aujourd'hui en partie effacées mais dont on a pu relever les caractères au cours de travaux de réfection, ont permis de reconstituer tout le thème iconographique et d'en reconnaître la source. A côté des figures d'Adam et d'Ève, on a pu déchiffrer et reconstituer ces mots : *Adam, Evæ crimen fert homini primordia luctus.* — Le personnage suivant, couronné, assis sur un trône, est désigné par son nom : *Nabuchodonosor rex.* Les quatre personnages, groupés ensemble, ne sont pas nommés, mais ils tiennent des phylactères, sur lesquels sont gravées des



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 567. — Fragment de la façade de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers.

inscriptions, qui les désignent suffisamment. Ce sont Moïse, Jérémie, Isaïe et Daniel. Au-dessus de l'arbre de Jessé est posée une colombe. La Visitation et la Nativité se reconnaissent assez d'elles-mêmes.

C'est la transposition dans l'imagerie monumentale d'un thème très populaire au moyen âge. D'un sermon attribué à saint Augustin, on avait extrait une leçon, qui était lue aux Matines de la fête de Noël et qui, comme l'a établi M. Marius Sepet, passa de là dans les mystères de la Nativité, si souvent représentés devant le porche des églises, après avoir pris naissance en quelque sorte au pied même de l'autel. A un moment donné, un dignitaire du chœur, monté sur une estrade, s'adressait aux Juifs pour leur reprocher leur incrédulité. Il évoquait successivement plusieurs prophètes de l'Ancien Testament et les appelait en témoignage. *Dic, Isaïa, testimonium Christo*, et Isaïe répondait : *Ecce Virgo utero concipiet et pariet filium*, etc. Puis Jérémie était cité à son tour; il répondait : *Hic est Deus noster et non estimabitur alius*, etc. Daniel interpellé : *Dic, sancte Daniel, dic de Christo quod nosti?* répondait : *Cum veniet sanctus sanctorum cessabit unctio.* Enfin, Moïse, David, Abacuc, comparaissaient l'un après l'autre sur interpellation directe; Nabuchodonosor lui-même était appelé pour dire ce qu'il avait vu dans la fournaise, où il avait fait injustement jeter les trois hommes justes; il témoignait comme les autres, et le prédicateur, — de tous ces témoignages annonçant la Nativité, la Passion, la Résurrection, le second avènement du Christ, — concluait contre les Juifs rebelles : « Vous êtes, leur disait-il, si bien accablés par de si graves témoins et écrasés par la vérité même que vous ne pouvez rien chercher de plus ni résister davantage. » C'est de ces textes, familiers à tous les

sermonnaires, que s'empara le clerc, auteur du programme iconographique dont les sculpteurs de Poitiers ne furent que les très humbles et très peu lettrés interprètes; mais au point de vue de leur métier de sculpteurs, ils comptaient assurément parmi les meilleurs de la région pour le sentiment et la recherche de la vie. Quelques figures, celles de l'Annonciation par exemple, relèvent encore de l'école languedocienne, sans en avoir toutefois la finesse incisive.

Il n'y a pas lieu d'insister sur le détail iconographique des autres églises de cette région si riche en monuments. A Airvault, à Thouars, à Champdeniers, à Melle, à Parthenay, et, dans la Vendée, à Maillezais, à Fonssaye, on trouverait développés avec plus ou moins d'ampleur, mais toujours dans le même style, les programmes que nous avons vus déjà traités à Aulnay et ailleurs. Il suffira de noter quelques signatures d'artistes, à Saint-Pompain, à Foussaye : *Guilhelmus fecit hoc*; *Audebertus de Sancto Joanne Augeriaco me fecit*, c'est-à-dire Audebert de St-Jean d'Angely.

Parmi les particularités iconographiques intéressantes, il faut mentionner à Saint-Pierre de Melle, sur un des chapiteaux de la nef et dans un style assez élégant de la seconde moitié du XII[e] siècle, à côté d'une scène de funérailles, la répétition du motif déjà rencontré ailleurs et qui rappelle le tireur d'épine de l'antiquité

Dans cette région poitevine, qui correspond à la partie orientale du département de la Vienne, d'autres influences se font quelquefois sentir. A Saint-Savin, par exemple, et même à Chauvigny, on retrouve dans la facture des chapiteaux des souvenirs ou des traces de l'école auvergnate; les admirables chapiteaux de Fontevrault relèveraient plutôt de quelque atelier influencé par la Bourgogne, tandis que le type de l'école saintongeoise et poitevine se prolonge jusque dans la région de la Loire. C'est ainsi que ce qui reste à Angers de l'ancienne abbaye de Saint-Aubin relève entièrement de cette école. La décoration abondante et touffue des archivoltes, le style encore très archaïque des figures sont très caractéristiques de cet art spécial, un peu mou parfois d'exécution, mais d'une exubérance décorative si frappante.

A Poitiers même, indépendamment de Notre-Dame-la-Grande, et à une époque antérieure à celle où fut exécutée la façade, plusieurs ateliers de sculpteurs ont laissé, d'une façon malheureusement très fragmentaire, des traces de leur activité. C'est au Musée des antiquaires de l'Ouest et sur quelques chapiteaux de Saint-Hilaire et de Sainte-Radégonde qu'on les trouve.

Pour Sainte-Radégonde, les chapiteaux du chœur peuvent se rattacher à ces influences auvergnates, auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure; au contraire, les chapiteaux qui représentent, à Saint-Hilaire, la mort et la mise au tombeau du saint, comme celui où est représentée la

Fuite en Égypte, se distinguent, quelles que soient d'ailleurs la gaucherie du dessin et l'insuffisance de l'exécution, par une recherche de l'expression qui ferait penser plutôt à quelque influence languedocienne ou bourguignonne.

Quant au tombeau, dit de Saint-Hilaire, qui est conservé à Poitiers, c'est en réalité un simple cénotaphe, dont l'exécution remonte au XIIe siècle seulement. Il appartient à une série dont un des types les plus anciens se voit à Saint-Savin (Haute-Vienne) et dont l'église de Chamalières (Haute-Loire) conserve un des exemplaires les plus complets. On y voit la statue du saint couchée sur un lit de parade décoré de strigiles. Sa crosse abbatiale est à côté de lui; ses mains sont jointes sur sa poitrine, et, debout, autour du mourant, des membres du clergé prient, chantent ou se désolent, tandis que deux anges viennent recueillir l'âme qui s'exhale avec le dernier souffle du saint.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 568. — Abbaye de Saint-Aubin d'Angers.

A ce type se rattachent plusieurs tombeaux conservés à Airvault, à Niort (où se trouve l'un des plus archaïques), dans la crypte de Jouarre, etc., etc.

École de Normandie. — Il n'y a pas lieu d'insister beaucoup sur la statuaire normande. Ce n'est pas dans ces provinces que se préparèrent les destinées de la sculpture monumentale française : l'ornementation des églises normandes a laissé peu de place à la figure humaine. C'est un système géométrique de lignes brisées, de chevrons, de zigzags, où se perpétuent longtemps les souvenirs de la technique du bois, des ancêtres charpentiers, et quand la figure humaine y intervient, sur les « têtes plates » des archivoltes ou les modillons des corniches, c'est, le plus sou-

vent, sous une forme et selon une stylisation où l'on reconnaît l'esprit ou l'imitation de la bijouterie nordique.

Les serpents aux queues enroulées qui enserrent l'archivolte du portail occidental de l'église Sainte-Croix à Saint-Lo, pas plus que les deux personnages tirant sur une chaîne au centre de laquelle est assis un autre personnage nu et vu de dos qui fait à ce portail un encadrement si original et imprévu, ne procèdent d'aucun modèle connu de l'art occidental.

On retrouve plus fréquemment et plus tardivement qu'ailleurs, aux chapiteaux des églises normandes des figures sans modelé, comme découpées à l'emporte-pièce, se détachant à faible relief sur le champ de la pierre; par exemple, les damnés tourmentés par les démons à l'église de Ryez en Calvados. Certains détails de l'ornementation, fréquents dans les églises de Normandie et quelques morceaux, comme les bas-reliefs de la partie romane de la nef de Bayeux, témoignent d'influences fortement orientales. Quelques-unes de ces représentations sont d'un caractère si particulier qu'on a voulu y voir comme un retour de motifs d'Extrême-Orient, ramenés par les Normands. Ces survivances d'instinct sont difficiles à suivre et scientifiquement impossibles à établir. Il est plus probable que la voie de transmission a été un de ces ivoires, dont nous avons eu déjà si souvent l'occasion de parler.



Phot de la Comm. des M H

Fig. 569. — Chapiteau de l'église de Ryez (Calvados).

Pour Bayeux, par exemple, il y a tout lieu de croire que ce fut là la source où l'imagier alla puiser ces monstres enlacés, qui semblent venir de quelque brûle-parfums japonais, et ces têtes aux yeux obliques, aux coiffures presque hindoues, qui n'ont assurément rien d'antique ni même d'européen. Au linteau de l'église d'Ouezy-en-Laison (Calvados), une statue couchée sur le flanc, la joue posée sur la main et le bras replié, semble aussi évoquer le souvenir de quelque bas-relief vaguement cambodgien. Elle représente un personnage dont le costume paraît être d'un laïque et qui n'est pas antérieur au dernier quart du XIIe siècle, et peut-être même au XIIIe.

Quant à la suite des chapiteaux romans que l'on pourrait relever à Graville-Sainte-Honorine, à Ruqueville, à Saint-Georges-de-Boscherville, à Rouen, ils rentrent en somme dans la série de ceux qu'on peut rattacher aux régions du Centre et à l'influence « française », çà et là influencés par quelques reflets des écoles méridionales. A Graville-Sainte-Honorine pourtant, dans la disposition des cavaliers, coiffés du casque à nasal, on

trouverait comme un souvenir de la broderie conservée au musée de Bayeux. Quant au grand cavalier de Saint-Pierre de Caen, ce n'est qu'un dernier et lointain témoin de cette série de cavaliers, dont nous avons déjà parlé, et qui sont si fréquents dans la région du Sud-Ouest.

En Bretagne, malgré l'influence de saint Guillaume à Saint-Gildas de Rhuis, l'art des sculpteurs ne prit jamais racine. Les chapiteaux ou les bases historiées de l'époque romane qu'on rencontre à Landevenec, à Loctudi, à Fouesnant, à Saint-Gildas, taillés dans une matière particulièrement résistante, sont d'une exécution toujours laborieuse, d'un style lourd et qui conserve, même à des époques avancées, toutes les apparences d'un archaïsme que l'on pourrait dire incurable; c'est un art sans avenir.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 570. — Écoinçon de la nef de la cathédrale de Bayeux.

Écoles picarde et de l'Ile-de-France. — La Picardie, sinon par ses cuves baptismales où revient fréquemment le motif de la tête aux moustaches en cordelettes, qui paraît aussi, plus barbare encore, sur un bénitier de Cunault (Maine-et-Loire) et sur quelques fragments du musée des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers, ne présente non plus pour cette histoire aucun caractère particulier et notable. C'est seulement dans la seconde moitié du xiie siècle, que son rôle propre commencera. On peut en dire autant de la Champagne et même de l'Ile-de-France.

Les plus anciens chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, où tant de réminiscences barbares se mêlent à des imitations de figures gallo-romaines, sont d'une exécution lourde et froide. Et ce qui nous reste des figures taillées au commencement du xiie siècle dans les anciens chapiteaux de marbre de la basilique mérovingienne construite en exécution du vœu de Clovis sur la montagne Sainte-Geneviève — comme le *Daniel dans*

la fosse aux lions conservé au Louvre, — semble témoigner de l'intervention d'un atelier retardataire qui aurait été en contact avec l'art du Languedoc. C'est dans la seconde moitié du xiiᵉ siècle, au printemps de l'art des cathédrales, que la vraie sculpture « française » s'éveillera à la vie. C'est déjà à cette période qu'appartient le joli petit chapiteau du *Sacrifice d'Abraham* du musée de Beauvais.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 371. — Chapiteau de Saint-Gildas de Rhuis.

Sur les chapiteaux du Beauvoisis et du Soissonnais, abondent des motifs ornementaux qui montrent la continuité du sentiment barbare et se rattachent à l'art des fibules. A côté, d'autres motifs interviennent où survivent des influences antiques; çà et là, quelques représentations, comme celle du Dieu au maillet de l'église de Trucy, prouvent que les stèles gallo-romaines furent parfois utilisées par les sculpteurs du commencement du xiiᵉ siècle.

Une particularité, mais qui n'est pas absolument spéciale à cette région, s'y rencontre dans quelques églises; c'est, à la retombée des arcs, la présence de figures sculptées accroupies ou debout, comme des cariatides, dont on ne saurait dire si elles sont venues de la région de la Loire, ou ont passé de la région de la Loire à celle de l'Ile-de-France; quoique leur style reste très archaïque, les voûtes, sur lesquelles on les rencontre, indiquent une époque assez avancée déjà. Nous citerons, parmi les plus intéressantes, celles de Bury et de Cambronne et, dans la région de la Loire, celles de Saint-Aignan d'Aiguevives, de Croisille, etc.



Phot de la Comm des M. H.

Fig. 372. — Cuve baptismale de l'église de Chereng (Nord).

Dans l'Est, où les influences de l'école rhénane se font sentir, et où la statuaire est rare, les portails de Pompière et celui de Laitre-sous-Amance (M.-et-M.) surtout méritent une mention.

Si nous nous en tenions à l'ordre purement chronologique, il faudrait

dans ces régions du Nord étudier déjà le mouvement qui, en même temps que commençait une architecture nouvelle, donnait naissance à une forme également nouvelle de la statuaire monumentale. Il faudrait insister sur la formation de ce grand atelier de Saint-Denis, où l'on peut dire que s'élaborèrent définitivement les destinées de l'art « français », et suivre au portail royal de Chartres, au Mans, à Angers, à Bourges, etc., la constitution de cette statuaire, qui fut la première manifestation et la glorieuse préparation des chefs-d'œuvre du siècle suivant ; mais précisément parce qu'elle coïncide avec les débuts de l'architecture gothique et qu'elle est comme la préface de l'art monumental du XIIIe siècle, c'est dans le second volume de cette histoire que nous placerons cette étude. Il faut seulement examiner dès à présent — indiquer sommairement plutôt — ce qu'on pourrait appeler une question préjudicielle, sur laquelle nous reviendrons ; et ceci nous amène à traiter de la dernière des écoles provinciales, dont nous n'avons encore parlé qu'incidemment, à savoir celle de Provence.



Fig. 373. — Chapiteau provenant de l'abbaye de Sainte-Geneviève.
(Musée du Louvre.)



Fig. 374. — Chapiteau provenant de Saint-Germain-des-Prés.
(Musée de Cluny.)

École de Provence. — Si l'on en croyait quelques historiens, et particulièrement M. W. Vöge, l'auteur d'un livre, d'ailleurs remarquable, paru en ces dernières années en Allemagne, sur « les origines du style monumental en France », c'est de Provence, et plus spécialement de Saint-Trophime d'Arles que serait parti le signal du grand mouvement, auquel nous faisions allusion tout à

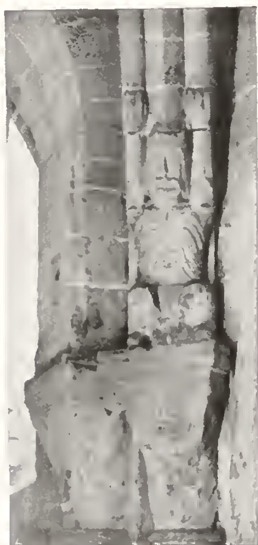
l'heure. Comme les monuments antiques recouvrent encore, — plus nombreux et plus beaux qu'en aucune autre province, — cette terre où l'art païen donna une de ses dernières floraisons, il paraissait naturel, en effet, et logique de chercher dans ces monuments eux-mêmes l'origine de la statuaire chrétienne de la même contrée. La disposition des façades à frontons et à colonnes, ne se retrouvait-elle pas à Saint-Trophime d'Arles et à Saint-Gilles, comme sur les temples païens; certaines scènes de chasse fréquentes sur les bas-reliefs antiques, certaines figures même conservées au musée d'Arles n'ont-elles pas été imitées par les sculpteurs de Saint-Trophime? — les surfaces planes ménagées entre les pilastres n'appelaient-elles pas tout naturellement des statues?... N'était-il pas dès lors légitime de conclure qu'Arles fut le berceau de la grande statuaire monumentale chrétienne — et que, de Saint-Trophime, par une voie dont on croyait pouvoir suivre à Saint-Romans dans l'Isère, à Vermenton dans l'Yonne, comme le tracé géographique, elles étaient arrivées dans l'Ile-de-France et dans la région nord de la Loire, à Saint-Denis et à Chartres. La thèse, brillamment défendue, était spécieuse. Elle fut contestée à l'École du Louvre, dès son apparition, par des arguments tirés tant du style même de cette statuaire que de sa chronologie.



Phot. de la Comm des M.H.

Fig. 575. — Chapiteau du Musée de Beauvais.

Malgré le grand nombre des monuments antiques qui servirent, en effet, de modèles à ceux du moyen âge, un premier fait frappe d'abord, à savoir que, autant que nous pouvons les connaître, les ateliers de sculpteurs de cette région n'ont été ni plus précoces ni surtout plus habiles que ceux des autres contrées.



Phot. de la Comm des M. H

Fig. 576. — Cariatide de l'église de Bury (Oise).

Nous savons bien par des textes que les moines de Saint-Ruff, au xie siècle, possédaient un atelier de sculpteurs assez renommé pour que le Chapitre de Notre-Dame-des-Doms à Avignon le jalousât, et gardât une longue rancune à ses voisins qui avaient refusé de le lui prêter; mais nous serions fort embarrassé de produire des preuves de l'habileté de ces moines, dont rien n'a été conservé.

Ce qu'on voit à certains portails très directement inspirés de l'antique, à Saint-Gabriel, par exemple, le bas-relief de Daniel dans la fosse aux

lions, Adam et Ève, etc., n'est qu'une très lourde interprétation de thèmes dont les sarcophages produisent en grand nombre les modèles. Cet art tout de copie, où l'invention personnelle et la verve de l'artiste n'ont aucune part, ne contenait certes pas les germes des floraisons futures.

Sur les deux rives du Rhône, à Viviers, à Cruas, à Saint-Restitut et dans plusieurs autres églises de l'Ardèche, on trouve encastrés soit en frises, soit par morceaux, aux chevets ou aux façades des églises, un grand nombre de bas-reliefs, dont le style est généralement assez lourd et qu'on ne saurait égaler aux œuvres des ateliers languedociens ou bourguignons. C'est surtout au point de vue iconographique, notamment dans les représentations de quelques vies de saints, que l'étude en serait intéressante.



Fig. 577. — Portail de l'église Saint-Gabriel.

Quelquefois, tout en gardant sa gaucherie, ce style s'anime en compositions plus touffues et plus vivantes; mais il semble dès lors que c'est tantôt du côté du Languedoc, tantôt du côté de la Bourgogne qu'il faudrait en chercher l'origine.

Des morceaux comme le tympan conservé à Saint-André de Valence, ou comme certains chapiteaux admirables, pleins de verve et de style, de certaines églises de Vienne (Isère) et de Valence même, ne relèvent plus à aucun titre des ateliers provençaux proprement dits; les influences bourguignonnes y sont beaucoup plus actives et reconnaissables. Quant aux deux grands monuments, encore debout et autour desquels on peut dire que doit se livrer le grand débat dont nous résumions tout-à-l'heure les termes, Saint-Gilles et Saint-Trophime d'Arles, nous ne croyons pas non plus qu'on puisse leur attribuer la grande influence et le rôle initiateur dont on leur faisait gloire[1].

1. Nous avions essayé de le démontrer à l'École du Louvre. Un remarquable mémoire

Un texte souvent cité nous apprend que Saint-Gilles fut commencé en l'année 1116, mais cette date ne donne pas autre chose que ce point initial. Il n'est pas possible de placer au début du XII[e] siècle l'exécution complète de cette façade, bien que l'architecte qui en conçut le plan en eût prévu dès le principe, comme M. de Lasteyrie l'a prouvé, tous les développements futurs — et c'est là une constatation de la plus grande importance.

Le dispositif général est d'une unité, d'une grandeur et d'une harmonie tout à fait remarquables. Six colonnes supportent la corniche où se déroule en frise un long bas-relief; de chaque côté du portail central, huit niches séparées par des pilastres abritent les statues de huit apôtres que complètent de chaque côté de la porte, quatre autres figures. Les rinceaux qui décorent les piédroits sont traités dans le plus beau sentiment de l'art antique, dont il est impossible de ne pas reconnaître ici l'influence directe et bienfaisante. Mais il est non moins impossible de ne pas distinguer, dans les différentes parties de la statuaire, de notables différences, qui révèlent autant de variétés d'époques que de mains. Entre les grandes figures d'apôtres, d'une part, les bas-reliefs de la grande frise d'autre part, et enfin les deux tympans latéraux, — le tympan central, complètement refait, ne comptant plus, — il y a plus que des nuances.

Parlons d'abord des grandes figures d'apôtres. Elles présentent, avec celles de Saint-Étienne de Toulouse, quelques analogies. Ce n'est pas seulement, pour deux d'entre elles, ce parti pris du croisement des jambes, que nous avons eu l'occasion de signaler ailleurs, c'est encore, dans l'exécution de ce qui reste des figures elles-mêmes, une parenté qui révèle, non pas certes l'intervention d'un même artiste, mais la survivance de certaines traditions d'ateliers.

Ces grandes statues, d'ailleurs, si elles offrent çà et là dans le parti de leurs draperies, notamment dans quelques retroussis, des analogies évidentes, sont d'une exécution assez composite. Quelques-unes ont sur la poitrine ces plis horizontaux dont nous avons vu que le centre d'élection paraissait être la région toulousaine, et ce sont, justement, celles qui présentent cette particularité du croisement des jambes que l'atelier primitif de Toulouse, comme certains ateliers germaniques, avaient adoptée en imitation de quelques miniatures et ivoires.

D'autres, au contraire, dans la draperie des grands manteaux flottants ramenés sur l'épaule, révèlent un parti plus large et, dans la tenue générale, plus voisin de l'antique.

Mais ce qu'il faut remarquer surtout, c'est que ces statues, posées

de M. R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, Paris, 1905, in-f°, paru après que ce chapitre avait été écrit et même imprimé, aboutit à des conclusions à peu près pareilles.

dans des niches ménagées sur une surface plane et reposant sur une platebande décorée d'oves, appuient leurs pieds sur des supports en forme de socles inclinés, tout pareils à la section d'un fût de colonne. N'est-ce pas



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 578. — Fragment de portail de Saint-Gilles.

que, loin d'avoir été les modèles initiateurs des statues des portails du Nord, elles n'en seraient, au contraire, qu'une imitation adaptée aux exigences de l'architecture dans laquelle elles ont pris place, au moment où

fut achevée ou plutôt continuée — car l'achèvement ne fut que postérieur — la façade de Saint-Gilles. On aurait alors là, à une époque qui pourrait être le milieu du xııe siècle, l'interprétation par un atelier, où des influences languedociennes se mêleraient à des influences de l'Ile-de-France, d'un thème encore tout nouveau dans l'art architectural, mais qui avait fait ailleurs ses preuves et qui ne devait jamais, dans le Midi, se produire qu'à l'état sporadique et d'importation.

Un des sculpteurs qui travaillèrent à ces statues avait signé son œuvre : sur la statue de saint Barthélemy, près de la porte Nord, on distingue encore les restes de cette signature : *Brunus*, et il est vraisemblable que les quatre apôtres qui flanquent la porte centrale étaient aussi de sa main. Deux autres grandes figures, placées aux deux extrémités de la façade et représentant les combats des archanges contre les démons, sont d'une exécution plus tourmentée et plus rude, mais d'une singulière énergie de mouvement et d'expression.

Quant à la frise qui court au-dessus de ces figures et où est représentée l'histoire du Christ depuis les vendeurs chassés du temple jusqu'au portement de croix, — la Cène occupant le linteau de la porte centrale, — c'est, avec une recherche assez heureuse du mouvement, un art qui procède directement des sarcophages chrétiens. Les motifs représentés sur cette frise se relient à ceux des linteaux des deux portes latérales : à gauche, l'entrée à Jérusalem et, à droite, les saintes femmes au tombeau, avec le détail caractéristique de l'achat des parfums destinés à la sépulture du Christ, qu'on retrouve encore à Beaucaire et au cloître de Saint-Trophime d'Arles.

Restent les tympans, où sont sculptées l'Adoration des Mages et la Crucifixion. Ici, nous sommes, à n'en pas douter, à une époque plus avancée du xııe siècle, et il est impossible de ne pas constater entre cet art et celui que représente, dans le nord de la Lombardie à partir de 1178 et même avant cette date, l'atelier de Benedetto Antelami, des analogies très frappantes. Si donc on cédait à la tendance qui s'est manifestée en ces dernières années, de reculer jusqu'à l'extrême fin du xııe siècle et même au commencement du xıııe l'exécution de cette partie du portail de Saint-Gilles, il faudrait y reconnaître l'intervention, soit d'un atelier lombard, soit d'artistes ayant connu l'œuvre d'Antelami.

D'autres analogies se retrouvent, d'ailleurs, dans ces motifs de lions accroupis aux porches de certaines églises provençales, à Saint-Gilles, à Saint-Trophime, et, plus à l'est, à la cathédrale d'Embrun; il n'est pas possible de n'y pas reconnaître une importation lombarde.

C'est donc une œuvre très composite. Elle renferme, dans l'unité de son parti architectonique, des morceaux de provenances et d'époques assez diverses. Si savant qu'ait pu être l'éclectisme qui a présidé à son exécu-

tion, on n'y saurait chercher le commencement de l'art qui devait trouver sur les cathédrales sa suprême expression.

Ce qui est vrai de Saint-Gilles l'est encore plus de Saint-Trophime d'Arles, dont la façade n'est qu'un assez médiocre placage.

Il importe de bien distinguer, à Saint-Trophime, le cloître et la façade de l'église.

Pour le cloître lui-même, une inscription gravée à la base du pilier de l'angle nord-ouest sur lequel se dressent les trois statues de saint Trophime, de saint Pierre et de saint Jean, encadrant les deux bas-reliefs de la résurrection du Christ avec les soldats et des saintes femmes au tombeau, donne la date 1180; c'est vraisemblablement entre le milieu du XIIe siècle et cette date extrême que cette partie du cloître, la plus belle, fut exécutée; mais, il n'y a aucune raison de la rajeunir jusqu'à la fin du siècle.



Phot. de la Comm des M. H

Fig. 579. — Statue de saint Trophime (cloître).

A examiner dans le détail le style de ces figures et de celles qui suivent, on n'a pas non plus l'impression d'une œuvre très homogène ni surtout très originale. Le saint Trophime lui-même, qui est assurément un des plus beaux morceaux de cet ensemble, témoigne, avec un certain réalisme expressif dans la figure, d'une inégalité singulière dans l'exécution. La main qui bénit est d'une grande pauvreté de facture; les cannelures droites et rigides semblent procéder de l'art des figures de Chartres. Celles de saint Pierre et de saint Jean, moins étroitement enfermées dans le cadre architectonique qui, de chaque côté, limite les gestes de saint Trophime, sont d'une exécution plus libre, rappellent les meilleures statues de la façade de Saint-Gilles et semblent indiquer, surtout le saint Pierre, avec sa bouche ouverte et les boucles largement traitées de sa chevelure, une époque qu'il est impossible de placer avant la seconde moitié du XIIe siècle. L'influence des œuvres antiques est ici évidente.

Au contraire les figures qu'on rencontre sur les piliers des deux autres galeries, celle de saint Étienne comme celles des pèlerins, sont d'une insigne pauvreté de style.

Quant à la façade elle-même, que Courajod inclinait à dater de l'extrême fin du XIIe et même du commencement du XIIIe siècle, ni le tym-



Phot de la Comm. des M. H.

FIG. 380. — Fragment de la façade de Saint-Trophime.

pan, où le Christ bénit, entouré des symboles des Évangélistes et de théories de petits anges à mi-corps l'assistant aux voussures, ni le collège apostolique groupé sur le linteau à ses pieds, ni les scènes du Jugement dernier déroulées sur la frise que supportent les colonnes en avant-

corps, ni, enfin, les figures représentées, comme à Saint-Gilles, dans les niches rectangulaires, ne peuvent passer pour les premiers essais d'un art monumental nouveau.

Il est difficile d'y voir autre chose que le produit d'un atelier retardataire, essayant de s'inspirer d'un thème iconographique et plastique dont le succès fut rapide, reproduisant quelques-unes des attitudes des figures de Saint-Denis et de Chartres, mais refroidissant dans ses pratiques archaïsantes, alourdissant sous son ciseau maladroit ce qui, ailleurs, avait paru avec tous les signes de la jeunesse et de la vie. Nous sommes ici dans une école en pleine décadence, qui répète plus qu'elle n'invente et fond dans un décor où l'ornementation révèle tour à tour des influences lombardes, orientales et antiques, des emprunts faits aux ateliers du Nord de la France. Ceux-ci, à cette heure, n'avaient plus rien à apprendre des ateliers méridionaux.

La frise de la cathédrale de Nîmes, en partie refaite après les destructions des guerres de religion, ne saurait non plus, dans sa lourdeur gallo-romaine, même si elle datait, comme il est vraisemblable de la première moitié du XII[e] siècle, passer pour avoir donné le signal d'une renaissance. Les bas-reliefs provenant de Notre-Dame de Beaucaire, d'exécution plus tardive et meilleure, appartiennent à la même tradition. Quant à la Vierge assise avec l'enfant, qui les accompagnait, elle semble inspirée plutôt de quelque ivoire byzantin et pourrait être rapprochée de celle de Marseille, mais combien inférieure à celles, à peu près contemporaines, de Notre-Dame de Paris et de Chartres.

C'est donc dans les ateliers des premières grandes églises « gothiques » que nous aurons à étudier la sculpture « française », au moment de son renouvellement décisif et de son prodigieux essor.

II

LA SCULPTURE EN ITALIE DE 1070 A 1260[1]

Les métaux précieux, l'ivoire et le bronze.

Pendant le xe siècle et la première moitié du xie, la sculpture italienne est rentrée dans la nuit. A Rome, les arts coûteux qui avaient prospéré pendant la période carolingienne sont abandonnés, au milieu des calamités qui réduisent les papes à la misère. L'art de fondre les métaux précieux est oublié, avec les secrets de la mosaïque. Les grands bas-reliefs et les statues d'argent et d'or, qui brillaient au fond des sanctuaires, disparaissent dans les pillages et les incendies, ou sont envoyés au creuset. Le décor géométrique des *transennæ* de marbre tombe lui-même en désuétude. C'est à peine si quelques souvenirs des motifs du ixe siècle se conservent dans des ateliers isolés de l'Italie méridionale et de la Vénétie.

Vers la fin du xie siècle, des écoles de sculpteurs se reforment d'un bout à l'autre de l'Italie. Tout d'abord les sujets sacrés furent exclusivement représentés, comme dans l'âge précédent, en ivoire et en métal. Parfois les artistes revinrent à la tradition carolingienne; le plus souvent ils copièrent ou imitèrent des modèles étrangers, tirés des pays qui avaient conservé leur vitalité artistique : l'Orient chrétien, où l'impulsion donnée par la Renaissance du ixe siècle ne s'était pas arrêtée; la Germanie, où l'art carolingien se continuait sous les Othons.

En 1071, Desiderius, abbé du Mont-Cassin, avait achevé la construction de la basilique de Saint-Benoît. Après avoir réalisé le projet d'élever au sommet du Mont-Cassin une église rivale des grandes basiliques romaines, il voulut remplir le sanctuaire de l'édifice d'une profusion d'ouvrages en métaux précieux, pareils aux trésors que les églises de Rome avaient perdus. Ne trouvant plus d'artistes en Italie pour ces travaux délicats, il envoya un moine à Constantinople avec de l'or en lingots et une lettre pour l'empereur Romanos. Celui-ci ouvrit au Bénédictin les ateliers d'orfèvres attachés au palais. Pendant ce temps Desiderius faisait donner aux moines et aux novices du Mont-Cassin un enseignement technique : les maîtres étaient ces mosaïstes grecs, que l'abbé lui-même avait fait venir de Constantinople pour la décoration du pavement et de l'ab-

1. Par M. Émile Bertaux.

side de sa basilique. Quand les pièces d'orfèvrerie envoyées de Constantinople furent parvenues au Mont-Cassin, les Bénédictins orfèvres se trouvèrent capables d'imiter ces modèles. Le sanctuaire fut encombré d'iconostases et de tabernacles, qui s'élevaient, dans l'église même, comme des colonnades et des édicules d'argent doré. Cette architecture de métaux précieux était enrichie de sculptures. L'un des iconostases était surmonté de treize icônes, tout en argent doré, dont trois avaient été fabriquées au Mont-Cassin. Deux grandes croix, montées sur des piédestaux, étaient couvertes de reliefs exécutés par les moines de Desiderius.

Ces merveilles ont eu le sort de celles qui avaient fait, au IXe siècle, l'orgueil des églises de Rome. Il ne reste rien des sculptures en métaux précieux exécutées par l'école du Mont-Cassin, et il est impossible d'apprécier l'influence que cette école a pu exercer dans les ateliers monastiques ou laïcs d'Italie. La grande croix d'argent du Latran, que l'on peut attribuer au XIIe siècle, est couverte de reliefs comme les croix du Mont-Cassin; mais ces reliefs grossiers ne ressemblent que de loin aux modèles byzantins d'ivoire ou d'orfèvrerie. L'autel d'argent de Città-di-Castello, dont les reliefs représentent une série de scènes évangéliques, autour d'un Christ de majesté accompagné des quatre symboles des Évangélistes, est l'œuvre d'un orfèvre qui n'a connu les compositions byzantines qu'à travers des traductions carolingiennes ou « romanes ».

Des ouvrages de ce genre prouvent qu'au XIIe siècle la sculpture en métaux précieux redevint florissante en Italie : ils sont aujourd'hui trop peu nombreux pour servir de texte à une étude. Les ivoires italiens du XIe et du XIIe siècle sont aussi rares que les orfèvreries du même temps. La seule pièce importante qui se soit conservée en Italie est l'autel de la cathédrale de Salerne.

Cet autel se compose de plaques d'ivoire, semblables à des feuillets de diptyque, qui se trouvent aujourd'hui assemblées sur un bâti de bois, dans le plus complet désordre. Dix-huit plaques rectangulaires portent des scènes évangéliques, sur deux registres superposés; douze plaques oblongues, des scènes bibliques, juxtaposées deux à deux. La série biblique doit être complétée par quatre plaques conservées à Salerne même, et par deux autres plaques, qui se trouvent, l'une au Musée de Budapesth, l'autre au Musée du Louvre. Les sujets bibliques forment un récit complet de la Genèse jusqu'à la fin de la vie de Moïse. Les 38 scènes de la série évangélique commencent avec l'apparition de l'Ange à saint Joseph et finissent avec la Pentecôte.

L'ensemble iconographique que forment les plaques de l'autel de Salerne est le plus riche qui se soit conservé sur un ouvrage en ivoire ou en métal du Moyen Age. Les compositions reproduisent assez librement les schémas byzantins; les inscriptions sont latines. Quelques costumes

de rois ou de guerriers sont identiques à ceux que les miniaturistes bénédictins de l'Italie du Sud ont dessinés sur les rouleaux d'*Exultet*. L'artiste qui a patiemment sculpté les ivoires de l'autel de Salerne était un Campanien. Les détails de costume et le style des bandes décoratives, couvertes de rinceaux et d'animaux identiques aux sculptures du portail de la cathédrale de Salerne, semblent appartenir à la fin du XI[e] siècle. L'autel de Salerne est sans doute celui qui a été consacré par Grégoire VII, en 1084, dans l'édifice bâti par Robert Guiscard.

A côté de ce monument d'ivoire unique, les portes de bronze, encore en place aux portails des églises, forment en Italie une série nombreuse et de grande importance.

Les plus anciennes de ces portes remontent au XI[e] siècle ; elles n'ont pas été fabriquées sur place, mais commandées directement à Constantinople. La cathédrale d'Amalfi fut la première église d'Italie qui reçut, après le IX[e] siècle, des portes de bronze. Le donateur était un noble Amalfitain, Pantaléon, fils de Mauro, dont la famille possédait une maison dans le quartier italien de Constantinople. Les portes de la cathédrale brillaient dans l'éclat de leur nouveauté, lorsqu'en 1066 Desiderius, l'abbé du Mont-Cassin, visita la ville marchande pour y acheter des étoffes de soie. L'abbé admira ces portes et forma aussitôt le dessein de s'en procurer de semblables pour l'église de son monastère. Le fils de Pantaléon, qui s'appelait Mauro comme son aïeul, se chargea de la commande et des frais. Dès lors, cette famille d'Amalfi, dont les chefs portaient de père en fils les noms de Mauro et de Pantaléon, se fit comme une spécialité d'offrir aux églises d'Italie des portes de bronze envoyées de Constantinople. Le fils du donateur des portes du Mont-Cassin, Pantaléon le jeune, donna en 1070 des portes de travail byzantin à l'abbaye bénédictine de Saint-Paul-hors-les-Murs ; six ans plus tard il en envoya d'autres à l'église souterraine de Saint-Michel, sur le mont Gargano. En 1087 le fils de ce Pantaléon, qui portait le même nom que son père, offrit à l'église du Saint-Sauveur, à Atrani, tout près d'Amalfi, une porte presque identique à celle que son bisaïeul avait commandée plus de vingt ans auparavant. La cathédrale de Salerne, consacrée en 1084, reçut, à son tour, des portes de bronze semblables à celles de la cathédrale d'Amalfi, mais plus grandes et plus riches ; ces portes furent données par un noble Salernitain, Landolf Butromile, qui prétendait rivaliser de magnificence avec les patriciens d'Amalfi.

Ces portes, envoyées de Byzance en Italie par les deux ports d'Amalfi et de Salerne, sont composées d'un nombre variable de plaques rectangulaires, assemblées sur le bois du vantail au moyen de bandes et de clous de bronze. Le décor change de l'une à l'autre. Les portes du Mont-Cassin, les plus simples, sont ornées de croix en relief, fondues dans un

même moule et rivées sur le bronze uni; les plaques qui restaient nues ont été couvertes par les caractères gravés d'une longue inscription qui donne le dénombrement des églises vassales de l'abbaye souveraine. Sur les deux portes d'Amalfi et d'Atrani, qui sont de même grandeur, seize compartiments, sur vingt-quatre, sont garnis chacun d'une croix; quatre seulement sont ornés d'images saintes gravées et damasquinées. Des lamelles d'argent, enfoncées au marteau dans les traits de la gravure, soulignent les contours des figurines; les visages et les mains sont faits d'une mince plaque d'argent. Sur la porte de Salerne les figures dessinées par ce procédé occupent huit des compartiments. Quant aux portes de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Montesantangelo, aucune croix en relief ne s'y trouve appliquée : chacune des plaques est ornée de figures damasquinées. Les portes de Saint-Paul, endommagées par l'incendie de 1823, montrent encore une suite de scènes et d'images saintes qui suffiraient à la décoration peinte de toute une église d'Orient : prophètes, histoire évangélique, vie et mort des Apôtres. Les portes de la basilique du Gargano, qui ferment encore l'entrée de la grotte miraculeuse, racontent, en vingt-trois tableaux, la légende de l'archange saint Michel.

Tous ces ouvrages de métal, exécutés à Constantinople pour des donateurs italiens, portent des inscriptions latines, tracées par les damasquineurs eux-mêmes. Les scènes et les figures sont composées et dessinées d'après les principes de l'iconographie byzantine du xie siècle. Sur deux de ces portes deux artistes établis à Constantinople ont gravé leur nom en langue grecque. Les portes de la cathédrale d'Amalfi étaient l'œuvre de Simon le Syrien, dont le nom, inscrit sur l'une des croix, est tombé avec cette croix. On lit encore sur les portes de Saint-Paul toute une phrase en grec, qui est la signature du fondeur Staurakios. Des portes de bronze presque identiques à celles de Salerne furent envoyées de Byzance vers 1085 à la basilique de Saint-Marc, où elles ornent une des portes latérales : toutes les inscriptions sont en grec.

Les plaques de bronze fondues et damasquinées à Constantinople n'intéressent l'histoire de l'art italien que par les imitations qu'elles ont suscitées. A Venise les deux vantaux de bronze ornés de figures damasquinées qui ferment le grand portail de Saint-Marc ont été fabriqués vers 1110 par des artisans locaux, d'après le modèle de la porte aux inscriptions grecques. La technique de ce travail vénitien est toute byzantine; les passages de la Bible gravés sur les phylactères que tiennent les personnages sont en grec; les noms des saints en latin. A Amalfi un atelier de fondeur en bronze et de damasquineur était formé au commencement du xiie siècle; la signature d'un Amalfitain, Rogerius, est gravée sur la porte de bronze qui ferme encore le mausolée du prince normand Bohémond († 1111), à Canosa (fig. 581). Cette porte est un ouvrage ori-

ginal, très différent des portes fabriquées à Constantinople. Elle est tout entière de métal massif. Le décor se compose de figures damasquinées et de grandes rosaces en relief, ciselées avec une merveilleuse délicatesse, et autrefois incrustées d'argent. Les figures sont de dessin byzantin, mais elles représentent, au lieu des images saintes qui occupent le milieu de la porte d'Amalfi, des silhouettes de personnages contemporains, parmi lesquels on peut nommer les deux fils de Robert Guiscard, Bohémond et Roger. Quant aux grandes rosaces, les unes sont ornées de caractères coufiques, les autres formées d'entrelacs curvilignes, combinés avec des polygones étoilés, pareils aux arabesques gravées sur les plats et les bassins de cuivre qui étaient fabriqués alors au Caire, à Mossoul et à Damas. L'artiste amalfitain a imité avec une étonnante habileté des cuivres de fabrication musulmane, qu'il a pu trouver, soit dans sa ville natale, soit, peut-être, parmi les trésors rapportés d'Orient par le prince d'Antioche dont il décora le tombeau.



Phot. Moscioni.

Fig. 581. — Portes de bronze du mausolée de Bohémond à Canosa; œuvre du fondeur Rogerius d'Amalfi (1111).

L'art de la fonte et du damasquinage fut encore pratiqué en Italie, dès les premières années du XIIe siècle, par un artiste qui n'était ni un Vénitien, ni un Amalfitain. Les portes de bronze placées en 1119 et en 1127 dans deux portails de la cathédrale de Troja, en Capitanate, sont l'œuvre d'Oderisius de Bénévent. Ces portes ressemblent plus aux portes



Phot. Moscioni.

FIG. 382. — PORTES DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE TROJA, PRÈS FOGGIA.
Œuvre de maître Oderisius de Bénévent (1119).

byzantines du XIe siècle qu'à l'extraordinaire ouvrage de Rogerius d'Amalfi. Les croix en relief reparaissent à côté des figures damasquinées. Mais le dessin des figures s'écarte de toutes les traditions byzantines; les personnages, de proportions très allongées, prennent des poses contournées; leurs vêtements mêmes s'agitent et se gonflent. Des monstres, lions à museau de chien et dragons à corps de serpent, grimacent et se tordent, détachés sur le bronze en vigoureux haut-relief.

Dans l'ouvrage signé par le fondeur de Bénévent, le relief est réservé pour quelques figurines animales; les images saintes et les portraits de donateurs sont encore exclusivement représentés, comme sur les portes byzantines, par des gravures damasquinées. Déjà pourtant, Rogerius d'Amalfi avait rivé sur les deux battants de la porte de Canosa deux icônes en relief, qui ont aujourd'hui disparu : un Christ glorieux et une Vierge en buste. Dans la seconde moitié du XIIe siècle un fondeur de Trani, appelé Barisanus, renouvelle complètement l'art du bronze, tel qu'il s'était formé dans l'Italie méridionale par l'imitation des portes envoyées de Constantinople. L'artiste apulien abandonne le procédé du damasquinage et couvre ses portes de reliefs.

Le plus ancien ouvrage de Barisanus est sans doute la porte de la cathédrale de Trani, qu'on peut placer vers 1170. La renommée du fondeur apulien se répandit dans tout le royaume de Sicile. L'atelier d'Amalfi, dont maître Rogerius est le seul représentant connu, avait probablement cessé de travailler. En 1179, Sergio Muscetola, un patricien de Ravello, la ville dont Amalfi était le port, voulut faire exécuter de grandes portes de bronze pour la cathédrale de sa ville natale : il s'adressa à Barisanus. C'est encore au maître de Trani que furent commandées, vers 1185, les portes de bronze destinées à un portail latéral de la grande basilique de Monreale, près Palerme.

Certaines figures en relief sont répétées deux fois et davantage sur une même porte; des plaques parfaitement identiques reparaissent à la fois sur les portes de Trani, de Ravello et de Monreale. En effet, les reliefs qui entrent dans la composition des ouvrages de Barisanus n'ont pas été modelés un à un : ils ont été obtenus au moyen d'un jeu de moules, dont le fondeur n'avait qu'à tirer de nouvelles épreuves, pour satisfaire aux commandes. Les sujets représentés ne forment pas une suite; d'un compartiment à l'autre, une image sainte succède à une figurine profane. Ici c'est un couple de combattants ou bien un groupe compliqué d'animaux monstrueux; là c'est le Christ, la Vierge, les Apôtres, une série de saints, parmi lesquels figurent l'évêque saint Nicolas, vénéré à Bari, et saint Nicolas le Pèlerin, patron de la ville de Trani. Au milieu des icônes disposées comme au hasard, deux plaques, répétées sur les trois portes, représentent des scènes de la Passion : la *Descente de Croix* et la *Descente*

aux Limbes. Ces deux scènes sont désignées par une légende grecque ; quelques figurines sont accompagnées d'inscriptions latines, au nombre desquelles on relève la signature de Barisanus. D'ailleurs, quelle que soit la langue des inscriptions gravées à côté des reliefs, chaque groupe et chaque figure est une reproduction directe d'un original byzantin.

Pour former la collection de moules qui était le trésor de son atelier, Barisanus de Trani ne put prendre comme modèle les portes de bronze fabriquées à Constantinople, et qui étaient ornées, non de reliefs, mais de gravures damasquinées. Il copia, pour les reproduire en bronze, des ouvrages d'ivoire ou d'orfèvrerie, coffrets à sujets profanes et à sujets religieux. C'est probablement sur les deux faces d'une reliure ornée de reliefs que le fondeur apulien a vu les deux seules représentations de l'histoire évangélique dont il semble avoir connaissance. Ce qui appartient en propre à Barisanus, c'est l'art avec lequel il a composé le décor des bandes couvertes de rinceaux et de médaillons qui servent de cadre à ses petits tableaux; c'est aussi la vigueur avec laquelle il a modelé, pour tenir les marteaux de ses portes, des mufles de lions d'allure aussi fière que ceux qui ont décoré les temples grecs de Métaponte.

Barisanus de Trani est le seul artiste italien qui ait composé des portes de bronze tout entières avec une série de copies d'ouvrages industriels exécutés en d'autres matières. Mais en Allemagne une tentative du même genre avait été faite, dès le XIe siècle, par le fondeur des portes d'Augsbourg : celui-ci a exécuté une série de moules, dont lui-même a tiré plusieurs épreuves, et qui reproduisaient des ivoires byzantins ou carolingiens. L'art de fondre en bronze de petits bas-reliefs s'était développé dans les abbayes et les villes épiscopales de l'Allemagne avant que les Amalfitains eussent importé en Italie des portes de bronze fabriquées à Byzance. Les fondeurs allemands ne se contentaient pas d'assembler au hasard des figures profanes ou sacrées, comme celles qui décorent les portes d'Augsbourg. Les portes de la cathédrale d'Hildesheim, exécutées vers 1015 sous la direction de Bernward, l'évêque artiste, opposent, dans un parallélisme dogmatique, des scènes de la Genèse aux scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ.

C'est aux portes des églises germaniques et non point aux ouvrages byzantins, campaniens ou apuliens, qu'il faut rattacher les portes de bronze de l'église San Zeno, à Vérone. La ville où se trouvent ces portes était la capitale d'une Marche dont l'empereur Othon le Grand avait fait une province allemande. Sur les portes de Vérone, de même que sur celles d'Hildesheim, une suite de scènes bibliques fait pendant à une suite de scènes évangéliques. Les scènes sont réparties sur 48 plaques, parmi lesquelles on doit distinguer deux séries, correspondant à deux époques différentes. Les scènes évangéliques qui couvrent le battant de gauche et quelques

scènes bibliques, à la partie inférieure du battant de droite, remontent au XIe siècle. Les personnages, trapus et hideux, sont presque jetés au hasard sur la plaque; ces figurines maladroitement juxtaposées penchent dans tous les sens et ne se tiennent pas même debout; le champ du tableau est rempli parfois avec des volutes et des feuillages. C'est la technique des portes de Bernward, maniée par un artisan grossier. Cet artisan était, sans nul doute, un Allemand; il est même possible que les plaques les plus anciennes des portes de Vérone aient été fabriquées au delà des



Phot. Alinari.

FIG. 585. — Fragment des portes de bronze de l'église San Zeno, à Vérone: plaques de la fin du XIIe siècle.

Alpes et envoyées en Italie. Les plaques plus récentes, qui représentent des scènes de la Bible, depuis la création d'Ève jusqu'à l'histoire de Balaam, et dont la série s'achève en Arbre de Jessé, sont l'œuvre d'un artiste qui savait modeler une figure et composer un groupe (fig. 585). Sur la bordure du battant, cet inconnu, sans doute un Italien qui connaissait l'art du Nord, a représenté des images de Vertus, pareilles aux figures sculptées sur les portails des cathédrales françaises ou germaniques; au milieu de ces allégories il a placé une image qui date son œuvre : celle d'un évêque qui porte la mitre triangulaire et basse de la fin du XIIe siècle. La différence des styles est profonde entre les deux moitiés des portes de Vérone, séparées par plus d'un siècle. Cependant toutes les plaques qui composent cette porte ont un caractère commun, qui les distingue, au premier coup d'œil, des portes de l'Italie méridionale : les figures et les



Phot. Moscioni.

FIG. 384. — FRAGMENT DES PORTES DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE BÉNÉVENT (fin du XIIe siècle).

scènes sacrées sont représentées uniquement par des reliefs, et, dans ces reliefs, pas un détail n'est directement imité de l'art byzantin.

L'art des portes de bronze entièrement décorées de reliefs se répandit dans l'Italie centrale. Un fondeur pisan, appelé Bonannus, a signé les portes de bronze destinées au grand portail de la basilique de Monreale, en Sicile. Ces portes sont datées de 1186. D'autres portes, plus petites, mais parfaitement identiques pour le style et l'exécution, et qui sont incontestablement l'œuvre du même artiste, se trouvent à Pise même : elles ornent le portail ouvert à côté de l'abside, en face du campanile. Le thème iconographique est celui des portes de Vérone et des portes germaniques : sur l'un des battants, la Bible ; sur l'autre, l'Évangile. Dans l'arrangement des scènes représentées, l'artiste pisan s'est souvenu des compositions byzantines, mais il n'a pas su en reproduire le style. Le relief, mou et sommaire, les visages aux gros yeux, les figures détachées sur le fond et non ordonnées par groupes, sont d'un art presque aussi rude que les plus vieilles plaques des portes de San Zeno. A côté des figurines élégantes et nobles d'un Barisanus de Trani, la porte de Monreale, exécutée par Bonannus, semble un ouvrage archaïque et grossier.

La cathédrale de Bénévent possède des portes de bronze décorées de reliefs. L'une des plaques est occupée par l'effigie de l'archevêque de Bénévent, assis sur son trône et portant sur sa tête le haut *camaurum*, en forme de tiare papale. Autour de lui sont rangés, un par un, dans vingt-trois compartiments, les évêques suffragants. Le costume uniforme de ces évêques, avec la crosse à volute et la mitre triangulaire, est le même que celui de l'évêque représenté, vers la fin du XII[e] siècle, sur les plaques les plus récentes des portes de Vérone. Les portes de la cathédrale de Bénévent ne sont probablement pas antérieures au règne de Frédéric II. Au-dessus de la file des évêques, une suite de quarante-trois petits tableaux en relief représente toute l'histoire évangélique depuis l'*Annonciation* jusqu'à l'*Ascension* ; ils restent, pour la plupart, conformes à l'iconographie byzantine ; mais les proportions lourdes des personnages et leurs faces camuses n'ont pu être copiées d'après des modèles grecs. Dans la composition même des scènes, nombre de détails sont d'invention locale. L'exécution n'a plus la finesse précieuse des ouvrages de Barisanus ; mais elle a de l'ampleur et de la vie. Le récit, qui a perdu la noblesse tragique des miniatures d'Évangéliaires byzantins, est conduit avec une verve qui dépasse de bien loin les pauvres compositions de Bonannus.

Ces portes exécutées vers la fin du XII[e] siècle pour la cathédrale de Bénévent sont, sans aucun doute, l'œuvre d'un artiste de l'Italie méridionale. Si cet artiste était Bénéventin, il n'avait rien recueilli des traditions laissées par Oderisius, le maître de Bénévent, qui, un siècle plus tôt, avait orné les portes de Troja de gravures damasquinées, et non de figu-

rines en relief. Ce fondeur anonyme, en disposant, dans l'ordre chronologique, quarante-trois tableaux de l'histoire évangélique, ne s'écartait pas moins des habitudes de Barisanus, qui, en assemblant les plaques de ses portes, rapprochait sans scrupule une image sainte d'une figurine profane. L'artiste qui a travaillé pour la cathédrale de la ville pontificale, enclavée au milieu du royaume de Sicile, n'appartient pas à la lignée des fondeurs campaniens, apuliens ou bénéventins du XIIe siècle. Il a traduit dans un style local, encore tout asservi à la syntaxe byzantine, un thème de décoration dont les portes de Vérone sont, en Italie, le premier exemple et qui avait été importé, non pas de l'Orient, mais du Nord.

Le Marbre.

Dans la seconde moitié du XIe siècle les ambons et les trônes de marbre qui composent le mobilier de quelques églises d'Italie recommencent à se couvrir de bas-reliefs. En même temps, le cadre des portails italiens, très simple jusqu'à l'époque carolingienne, s'enrichit de sculptures touffues. A côté du bronze et de l'ivoire, le marbre est la seule matière qui fut employée en Italie par les sculpteurs : le décor sculpté ne fut pas pris, comme en France, dans les mêmes matériaux que l'appareil de la construction; il ne fit point corps avec les pierres de l'édifice.

Les sculptures en marbre des sanctuaires et des portails restèrent d'abord réduites, comme elles l'avaient été après le VIe siècle, aux motifs végétaux et animaux. C'est seulement dans le cours du XIIe siècle que le marbre fut employé à la représentation des scènes religieuses. Le développement du décor et de l'iconographie suivit, d'ailleurs, des voies très différentes d'une région à l'autre de l'Italie.

L'ITALIE DU SUD, LA SICILE ET VENISE. — C'est dans le sud de l'Italie, et particulièrement en Apulie, que la sculpture décorative accomplit, dès le XIe siècle, les progrès les plus rapides. Les deux trônes en marbre des cathédrales de Canosa et de Bari sont des ouvrages robustes et magnifiques. A Canosa, le trône de l'archevêque Urso († 1089) repose sur le dos massif de deux éléphants en marche; à Bari, le trône de l'archevêque Hélie, inauguré à Saint-Nicolas en 1098, a pour supports trois hommes, dont les corps demi-nus sont modelés par méplats vigoureux.

La sculpture était appliquée, vers le même temps, au décor des portails et des chapiteaux. En Campanie les portails des églises bénédictines ou des cathédrales furent tout d'abord composés de morceaux antiques, ou très simplement ornés de moulures, d'oves et de denticules.

copiés d'après les modèles romains (exemple : Sant-Angelo in Formis). Quelques artisans nomades, venus sans doute de la plaine lombarde, firent connaître à Capoue et dans les environs les créations fantastiques des imaginations septentrionales. Les archivoltes des portails de Calvi et d'Alife, les montants du portail de San-Marcello Maggiore, à Capoue, se couvrirent de monstres grouillants, comme ceux qui pullulaient sur la façade de San-Michele de Pavie. D'autres sculpteurs venus du nord de l'Italie semblent avoir travaillé en Apulie, vers le milieu du XII[e] siècle, au portail latéral de Saint-Nicolas de Bari, sur lequel des cavaliers luttent contre des lions. D'ailleurs, à côté du décor antique, bientôt abandonné, le décor barbare et monstrueux des vieilles églises lombardes ne se montra que par exception dans les villes de l'Italie méridionale.

Dans ces régions du Sud, qui se trouvaient en rapports constants avec l'Orient, le décor sculpté fut composé surtout, au XI[e] et au XII[e] siècle, de motifs orientaux. Déjà, au IX[e] et au X[e] siècle, le duché de Naples et les villes d'Apulie avaient produit des écoles de sculpteurs qui avaient donné aux figures d'animaux un relief puissant et une fière allure. Ces écoles ne s'étaient pas entièrement éteintes, dans la période obscure qui suivit l'invasion sarrazine. La cathédrale de Tarente possède encore des chapiteaux magnifiquement décorés de figurines humaines, d'oiseaux et de têtes de béliers. Ces chapiteaux, qui semblent remonter au XI[e] siècle, sont des imitations de modèles byzantins fort anciens, dont quelques spécimens ont été retrouvés au mont Athos et dans la ville apulienne de Brindisi. De même les rinceaux et les animaux sculptés, avec un beau relief, sur le portail du XI[e] siècle qui sert encore de cadre aux portes de bronze de la cathédrale d'Amalfi, conservent l'accent des sculptures napolitaines et sorrentines du IX[e] siècle.

Les deux grands portails de la cathédrale de Salerne, celui de l'atrium et celui de la façade, appartiennent à l'édifice bâti par Robert Guiscard : ils ont, de même que le portail d'Amalfi, un décor de rinceaux mêlés d'oiseaux et d'animaux. Mais les rinceaux ne sont plus composés d'acanthes épineuses; les fleurons sont des fleurs d'iris raidies et stylisées selon le goût byzantin; les animaux semblent copiés d'après des ivoires d'origine grecque ou sarrazine. Des motifs du même style sont ciselés en Apulie, vers 1110, sur les chapiteaux du grand portail de la cathédrale de Troja. Pendant tout le XII[e] siècle, les portails apuliens se couvrent de rinceaux nerveux, entre lesquels sont disposés symétriquement des monstres et des figurines à silhouette orientale. Les architectes de la Terre de Bari élèvent au-dessus de la baie des portails de véritables porches, dont l'arcade décorée de sculptures retombe sur des colonnettes auxquelles des monstres de ronde-bosse servent de supports. Au porche d'Acerenza,

élevé en Basilicate d'après le modèle des porches apuliens, des bustes d'anges étaient rangés autour de l'archivolte ruinée; les colonnettes reposent encore sur des groupes monstrueux composés d'hommes et de grands singes. Le plus riche de ces portails encadrés dans un porche en saillie est le grand portail de Saint-Nicolas de Bari, qu'on peut attribuer à la fin du XIIe siècle; sur le cadre de marbre couvert de figurines se relèvent en bosse des demi-boules curieusement ciselées qu'on retrouve dans le décor sculpté des iconostases d'églises grecques. Dans les écoinçons de l'arcade sont sculptés deux archanges inclinés, exactement pareils à ceux qui figurent au-dessus d'une archivolte de marbre, dans l'église grecque qui est devenue, à Constantinople, la Kahrié-Djami. La fenêtre monumentale ouverte, vers 1190, dans le grand mur qui forme le chevet de la cathédrale de Bari, est aussi magnifiquement décorée que le portail de Saint-Nicolas. Des éléphants engagés dans la muraille et debout sur de hautes consoles soutiennent dans le vide les colonnettes de cette *loggia*, qui semble un portail aérien.

La sculpture apulienne du XIIe siècle avait été une combinaison de motifs tirés, pour la plupart, de l'art industriel de l'Orient et développés pour s'adapter à la richesse de porches majestueux, et à la taille d'édifices gigantesques. Venise, qui se trouvait en relations aussi constantes avec l'Orient que les grands ports apuliens, reçut de Byzance une quantité de marbres, qui furent employés dans la construction même de l'église bariolée qui était la chapelle énorme du palais des doges : sous le vestibule de Saint-Marc, certains chapiteaux ornés de mufles de lions ressemblent aux chapiteaux gréco-apuliens de la cathédrale de Tarente. Dans le décor sculpté qui compléta à l'extérieur même de la basilique la parure de mosaïque, les artistes de Venise s'inspirèrent aussi heureusement que les artistes apuliens de modèles orientaux. Les fenêtres de la façade de Saint-Marc sont ornées de « boules » ajourées, comme celles qui font saillie sur l'encadrement du portail de Saint-Nicolas de Bari. Ces sculptures décoratives, dont les reliefs se détachaient le plus souvent sur un champ de mosaïque d'or, sont postérieures aux sculptures apuliennes du même style. Elles n'apparaissent qu'après la fameuse expédition de 1204, qui enrichit Venise du butin fait à Constantinople : ivoires, orfèvreries, marbres polis et marbres sculptés. Les vaisseaux du doge Enrico Dandolo rapportèrent de véritables cargaisons d'icônes en marbre, dont les plus précieuses furent employées à la décoration de Saint-Marc. Ces icônes, dont quelques-unes, de grandeur humaine, étaient des chefs-d'œuvre comparables aux plus précieux ivoires byzantins, furent imitées par les sculpteurs vénitiens jusqu'au milieu du XIVe siècle. Elles furent exécutées au hasard des commandes faites par un dévôt et encastrées en désordre sur les parois intérieures et extérieures de l'église des doges, à

peu près comme les images saintes alignées dans les grottes basiliennes de l'Italie du Sud.

Au milieu de cette exposition d'icônes, à laquelle n'a présidé aucun dessein d'ensemble, les archivoltes du portail central de Saint-Marc font un contraste frappant, avec leurs bas-reliefs unis par des rinceaux continus et disposés pour donner au passant un enseignement suivi. Les auteurs de ces bas-reliefs ne sont pas les mêmes que les sculpteurs des icônes de style byzantin : ils représentent un art étranger à Venise et qui devra être étudié dans le milieu où il s'est formé.

En Sicile, l'art de la sculpture avait été limité, sous la domination musulmane, à des travaux de guillochage sur marbre et de découpage en bois, dont on peut se faire une idée par les ouvrages que les artisans arabes ont exécutés pour les princes normands de Palerme. Tels sont les frises de la Cuba, avec leurs inscriptions coufiques, et le battant de porte de la « Martorana », avec ses rosaces compliquées. Vers le milieu du XIIe siècle, la fondation du royaume de Sicile et les grandes constructions dont le roi Roger donna l'exemple favorisèrent à Palerme la formation d'un atelier de sculpteurs chrétiens. Les Italiens qui composèrent cet atelier avaient hérité de la tradition musulmane quelques secrets de métier inconnus en Occident. Ils apprirent à tailler et à creuser le porphyre, et c'est dans cette matière noble et rebelle qu'ils exécutèrent les sarcophages des rois normands, destinés à figurer, sous un dais incrusté de mosaïque, dans les cathédrales de Palerme et de Monreale. Plusieurs de ces énormes cuves de marbre rouge reposent sur des monstres puissants ou sur des figurines trapues, comme les trônes des évêques d'Apulie. L'école palermitaine travailla aussi de grands blocs de marbre blanc. Son ouvrage le plus compliqué et le plus curieux est peut-être le candélabre du cierge pascal, érigé devant l'ambon de la Chapelle Palatine. Des lions forment le socle; des hommes nus, imités de l'antique, soutiennent les volutes du chapiteau; des oiseaux et des monstres s'étirent le long du fût élancé; au milieu du candélabre un roi normand est représenté à genoux devant le Christ.

Dans le dernier quart du XIIe siècle, l'art officiel, qui s'était d'abord attaché à contenter la magnificence des rois de Sicile par un immense déploiement de mosaïques dans les nefs et les coupoles, s'appliqua aussi à la décoration extérieure des édifices religieux. Peut-être des marbriers apuliens furent-ils attirés à Palerme en même temps que le fondeur Barisanus. Le grand portail de la cathédrale de Monreale, achevé en 1185 environ, offre, dans ses reliefs, des motifs semblables à ceux qui composent, vers le même temps, les plus riches sculptures de Bari : le travail est seulement plus gros que dans les ouvrages apuliens, et plus voisin de la sculpture gréco-romaine. Quant au vaste cloître de Monreale, il

forme un ensemble de sculptures unique en Italie. Sous les arcades incrustées de pierres de couleur, la plupart des colonnes sont ornées de mosaïque. D'autres colonnes, réunies en faisceaux, sont toutes ciselées de rinceaux et de figurines. Les chapiteaux de ce cloître sont les seuls, en dehors de France, qui puissent rivaliser avec ceux des cloîtres de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Pierre de Moissac. A côté de monstres de toute espèce sont représentées, autour des corbeilles de marbre, une série de scènes évangéliques, avec le roi Guillaume II en personne offrant à la Vierge la basilique élevée par lui. Les sculpteurs de ces chapiteaux ont connu certainement, par quelque moine ou quelque artiste voyageur, les cloîtres du Midi de la France et la foule de leurs chapiteaux historiés. L'atelier qui a travaillé autour de la basilique de Monreale, et dont faisait partie un marbrier romain, est un des groupes les plus cosmopolites qui se soient formés au moyen âge. Pourtant l'unité d'un principe esthétique domine les œuvres complexes de cet atelier : l'imitation constante de la sculpture antique prête aux motifs les plus hétéroclites un même air de noblesse classique.

L'école palermitaine de sculpture ne survécut pas à la dynastie normande. Mais tandis que l'art de Monreale s'éteignait en Sicile, il avait un prolongement dans l'Italie continentale, sous le règne des Hohenstaufen.

Vers 1175, deux Salernitains illustres, Matteo d'Ayello, vice-chancelier du royaume de Sicile, et l'archevêque Romoaldo, qui joua un rôle politique à la cour de Palerme, avaient enrichi le sanctuaire de la cathédrale de Salerne d'un magnifique mobilier de marbre incrusté de mosaïque : clôture de chœur, chaire à prêcher, ambon, candélabre pascal. Les chapiteaux de la chaire et de l'ambon de Salerne, avec leurs figurines de haut relief, vêtues à l'antique et leurs cornes d'abondance mêlées aux acanthes, sont des réductions fort exactes des énormes chapiteaux de la nef de Monreale. Les hommes demi-nus qui entourent le chapiteau du candélabre sont ceux-là mêmes qui figurent sur le candélabre de la Chapelle Palatine. Les sculptures du sanctuaire de Salerne, comme les mosaïques décoratives qu'elles accompagnent, sont l'œuvre d'artistes envoyés de Palerme par le chancelier et l'archevêque.

Sculptures et mosaïques furent imitées pendant plus d'un demi-siècle dans la Campanie et la Terre de Labour. L'ambon de Sessa Aurunca, commencé avant 1224 et achevé après 1259, rappelle, pour l'architecture, les reliefs et les émaux, la chaire et l'ambon de Salerne. Les chapiteaux, ornés de figurines, les prophètes représentés dans les écoinçons des arcades, et auxquels est venue se joindre la Sibylle Érythrée, drapée à l'antique, sont l'œuvre du sculpteur Peregrino ; cet artiste a signé le cierge pascal, orné à sa base de personnages en bas-relief, ainsi que deux plaques de marbre, qui formaient autrefois le parapet de l'escalier

de l'ambon, et sur lesquelles est représentée l'histoire de Jonas. Le corps presque nu du prophète, qui sort de l'énorme poisson, est modelé par méplats avec une vigueur qui suppose à la fois la connaissance de la statuaire antique et l'étude du modèle vivant. C'est une figure qui, à la date approximative de 1250, fait époque dans l'art italien. Peregrino est encore l'auteur des scènes de la Vie de saint Pierre, racontées, sous l'archivolte du porche de Sessa, en bas-reliefs pittoresques. La patrie de cet artiste est inconnue ; par les caractères de son œuvre, il est le



Phot. Sommer.

Fig. 585. — Légende de saint Janvier, histoire de Samson, les saints cavaliers. Bas-reliefs du milieu du XIIIe siècle, dans l'église de Santa Restituta, à Naples.

représentant le plus original de l'école siculo-campanienne. Un ouvrage important, exécuté dans le style de Peregrino, s'est conservé au cœur même de la Campanie, à Naples : c'est la double série des bas-reliefs qui décoraient autrefois les ambons de Santa Restituta, la primitive cathédrale, et qui se trouvent encastrés dans une chapelle de cette église. Le décor polychrome d'émail et d'or qui se jouait sur les parapets des chaires et des ambons de Salerne et de Sessa est remplacé, sur les parapets des anciens ambons de Naples, par un décor sculpté qui a la finesse de l'ivoire. Chacune des deux plaques est divisée en une série de compartiments, où sont représentées d'une part, l'histoire de Joseph, de l'autre, l'histoire de Samson et la légende de saint Janvier, le patron de Naples. La draperie antique des personnages, le relief accentué, le modelé nerveux du corps nu de saint Janvier rappellent, d'une manière évidente, les reliefs de Sessa et prouvent que les reliefs de Naples, longtemps attribués au temps du Duché, sont contemporains de Frédéric II.

Sous le règne du grand Hohenstaufen, la sculpture apulienne attei-

gnit l'apogée du développement commencé sous la domination normande. La silhouette des portails reste la même : elle s'enrichit seulement de quelques détails. Entre les chapiteaux du porche et l'archivolte saillante, des griffons ailés sortent de la muraille et font pendant aux lions qui soutiennent les colonnettes ; dans les rinceaux les animaux grandissent ; le relief prend plus de force ; l'acanthe romaine commence à supplanter la flore sèche de l'art byzantin. Les chapiteaux des nefs de Bitonto et d'Altamura se couvrent de monstres et de têtes humaines, traités avec une énergie toute nouvelle. En même temps des animaux massifs, qui ne supportent aucune colonnette, s'avancent hors des murailles nues des façades et composent, autour des fenêtres et des roses, une garde formidable. Certains artistes, même des plus habiles, reviennent aux placages de marbre et aux menus guillochages du décor byzantin : l'ambon et la chaire de Bitonto, exécutés vers 1225 par un prêtre-artiste appelé Nicola, sont, par le luxe des formes et des couleurs et par la pauvreté du relief, des œuvres tout orientales.

Cependant des motifs nouveaux apparaissent, à partir des dernières années du XIIe siècle, sur les portails apuliens : les scènes religieuses et les figures divines reprennent possession du marbre, dont elles ont été exilées pendant plus de cinq siècles. En Apulie, l'un des plus anciens monuments où des sujets religieux ont été représentés par la sculpture est un clocher massif élevé à Montesantangelo et qui offre, dans toute sa construction, les plus singulières ressemblances avec les monuments bourguignons du XIIe siècle. La présence de cet édifice à demi français sur le mont Gargano s'explique, soit par le voisinage de l'abbaye bénédictine de Calena, soit par l'influence de l'atelier d'architecture bourguignonne établi à Barletta, dans la seconde moitié du XIIe siècle, par les chanoines du Saint-Sépulcre. Le tympan de ce clocher est couvert de figurines trapues et grotesques, qui, jetées comme au hasard, représentent tant bien que mal une série de scènes de la Passion. A l'intérieur de l'édifice, plusieurs scènes de l'histoire des anges, lieutenants de saint Michel, à qui était consacrée la montagne, sont figurées sur les chapiteaux par des groupes naïfs. Ce sont des ouvrages grossiers et primitifs, bien différents des anges sculptés sur le portail de Saint-Nicolas de Bari ou des figurines représentées sur les portes de bronze de Barisanus de Trani avec toute l'élégante noblesse de l'art byzantin. Les visages aux yeux énormes, les draperies rayées de stries largement espacées rappellent les plus lourdes décorations exécutées en France, dans le cours du XIIe siècle, à l'imitation des sculptures de Toulouse et de Moissac. Si misérables que soient les sculptures du clocher de Montesantangelo, elles semblent avoir exercé une influence sur le développement de l'art apulien. En effet, dans les dernières années du XIIe siècle et au commencement du

XIIIe siècle, le vieux décor byzantino-apulien de rinceaux et de monstres s'accompagne, sur plusieurs portails, d'une série de scènes religieuses qui rappellent les sculptures de l'étrange clocher, soit par la disposition, soit même par le style âpre et grossier, et qui ont toutes un même caractère d'art septentrional et « roman ».

La petite église Santa Maria, élevée à quelques pas du clocher de Montesantangelo, a conservé un portail daté de 1198 par une inscription : dans le tympan, la Vierge, avec l'Enfant, est escortée par deux anges et flanquée des quatre symboles des Évangélistes; sur l'un des chapiteaux s'avancent les trois rois mages. Non loin du Gargano, l'église abandonnée de San Leonardo, dans la lande de Siponto, possède un très riche portail, sur lequel reparaissent, autour des chapiteaux et dans le tympan, des motifs analogues à ceux qui sont représentés au portail de Santa Maria, à Montesantangelo.



Phot. Moscioni

Fig. 586. — Pietro della Vigna, ministre de Frédéric II; buste du XIIIe siècle. Capone, *Museo Campano*.

Le portail de Trani, qui est très probablement postérieur aux portes de bronze qu'il encadre, offre un mélange remarquable de motifs profanes et de scènes religieuses. Vu de face, il semble uniquement décoré de monstres orientaux, disposés parmi des arabesques qui imitent une boiserie sarrasine; sur la face intérieure des montants sont superposées des scènes bibliques : le Sacrifice d'Abraham, la Lutte de Jacob avec l'ange, l'Échelle de Jacob. Le type des visages et le parti des draperies est le même que sur les grossières sculptures du clocher « bourguignon » de Montesantangelo; mais l'exécution a une énergie nerveuse et une précision de ciselure qui rappellent, dans une imitation locale du style roman, les plus savantes imitations du style byzantin exécutées en Apulie.

Le portail de Bitonto, d'une architecture plus développée que celui de Trani, offre des mélanges analogues de sujets et de style. Le linteau est couvert de petites scènes évangéliques; le tympan est occupé par la scène de la Descente aux Limbes : le motif byzantin est à peine reconnaissable dans la traduction barbare qu'en a donnée le sculpteur.

Entre tous les portails apuliens du XIIIe siècle, celui de Ruvo est le seul qui rappelle de très loin la composition même des portails du Nord, par la file des petites figures d'anges disposées dans l'archivolte. En Apulie, la sculpture de sujets sacrés n'offre, entre 1190 et 1250, qu'une suite de tentatives fragmentaires et maladroites; elle reste un accessoire

étranger et parasite dans la magnifique décoration de style oriental que les sculpteurs apuliens avaient su créer.

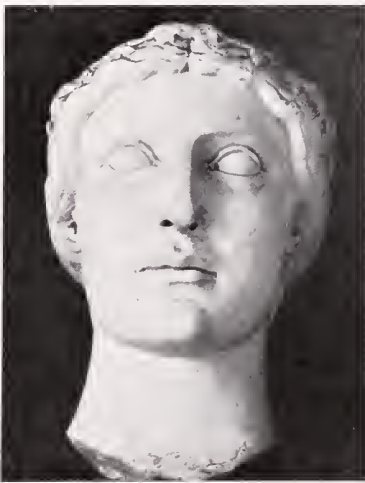
Au temps de Frédéric II, l'art religieux de l'Italie méridionale n'avait fait que suivre l'impulsion imprimée au XIIe siècle; mais l'initiative de l'empereur suscita autour de ses résidences un art profane, différent de l'art gréco-apulien, comme de l'art siculo-campanien. Frédéric II aimait l'antiquité en césar, en collectionneur et en artiste; il fit transporter dans son château de Lucera des statues antiques; il fit frapper, dans les ateliers monétaires de Messine et de Brindisi, les magnifiques pièces d'or, appelées augustales, sur lesquelles son effigie laurée a le beau relief d'un buste d'empereur romain. Pour les premiers châteaux qu'il fit bâtir en Capitanate et sur la côte d'Apulie, Frédéric employa la main-d'œuvre locale. La plupart de ces édifices étaient des forteresses; il n'en reste que des tours à bossages rustiques. Parmi les châteaux de plaisance élevés avant 1240, le palais de Foggia est le seul qui ait conservé quelque reste de ses sculptures : une inscription encastrée dans un mur moderne porte la signature du *protomagister* Bartolomeo de Foggia, au-dessous d'une simple archivolte couverte de feuillage serré, et reposant sur deux aigles, pareilles à celles qui figurent, au revers des augustales, sous l'exergue *Fridericus*.

Ce n'est point en Apulie, mais en Campanie que Frédéric II affirma, dans une œuvre monumentale, sa volonté de créer un art nouveau. Il fonda à Capoue, devant un grand pont jeté sur le Volturne, un ouvrage de défense qui fut orné comme une entrée de palais. L'édifice, élevé sous la direction d'un architecte calabrais, Nicola de Cicala, se trouvait achevé en 1240. Entre deux tours rondes s'ouvrait une arche en marbre, surmontée de statues; sous la voûte du passage, des bas-reliefs de marbre représentaient des trophées et des batailles. Cet édifice unique, véritable arc de triomphe romain prisonnier de deux tours du XIIIe siècle, fut rasé en 1557 : mais les sculptures qui surmontaient la porte ont survécu en grande partie au désastre. Le *Museo Campano* de Capoue a recueilli la statue assise de Frédéric II, décapitée à la fin du XVIIIe siècle, deux bustes laurés d'hommes barbus, qui sont les deux conseillers de l'empereur, Pietro della Vigna (fig. 586) et Taddeo de Sessa; enfin une tête de femme, ceinte d'une couronne de lierre, et qui personnifie Capoue, la ville fidèle à son empereur (fig. 587). Rien, dans l'art campanien du XIIe et du XIIIe siècle, ne ressemblait à ces marbres. Les sculpteurs qui ont travaillé à Capoue pour Frédéric II ont exécuté les premières statues de ronde bosse et les premiers portraits en buste qui eussent paru en Italie depuis le temps de Justinien. Ne trouvant aucun modèle parmi les œuvres de leurs prédécesseurs, ils ont copié des statues et des bustes tirés des ruines de la Capoue romaine. Frédéric est drapé dans une sorte de toge, et le manteau que les

deux ministres portent noué sur la poitrine, à la mode de leur temps, a les nobles plis d'un *paludamentum*.

Pour que des artistes fussent capables de réussir du premier coup des pastiches qui ont trompé plus d'un critique expert, il fallait qu'ils fussent portés par le courant de tradition mi-byzantine, mi-antique, d'où sort la personnalité d'un maître Peregrino. Mais l'idée même d'appeler la beauté païenne à célébrer en Italie la gloire d'un empereur allemand, cette idée n'appartient qu'à l'empereur lui-même.

L'école impériale qui avait travaillé à Capoue et qui était sans doute composée d'Apuliens en même temps que de Campaniens, concourut en Apulie à la décoration du château de Castel del Monte, commencé près d'Andria en 1240, au moment où s'achevait la porte du pont de Capoue. Un buste décapité, pareil, pour le relief et la draperie, aux bustes des ministres de Frédéric II, a été exhumé au pied de la porte monumentale de ce château, dont il ornait sans doute le tympan. La porte dont ce buste faisait partie a, comme la porte fortifiée de Capoue, la silhouette d'un arc de triomphe romain. Mais le détail des moulures et des chapiteaux trahit l'influence d'un art différent de l'art antique. L'architecture de Castel del Monte est tout entière française : le château a sans doute été bâti sous la direction immédiate d'un maître d'œuvre venu de l'Orient latin avec les nombreux chevaliers de Chypre qui, après avoir pris le parti de l'empereur, lorsqu'il essaya d'usurper le trône des Lusignan, vinrent s'établir dans la Terre de Bari. La sculpture qui accompagne cette architecture diffère à peine du décor adopté en France, et particulièrement en Champagne, pour les chapiteaux et les clefs de voûte. Des figurines de ronde bosse et des têtes de galbe antique sont sculptées dans les tours aux retombées de quelques branches d'ogives.



Phot Moscioni.

Fig. 587. — Tête allégorique de Capoue. Sculpture du XIII[e] siècle. Capoue, *Museo Campano*.

L'influence directe de la sculpture française se borna, vers la fin du règne de Frédéric II, à quelques détails de décoration végétale et à quelques figurines. La grande statuaire des cathédrales du Nord ne fut pas révélée à l'Italie méridionale. Lorsqu'en 1272 le fils du *protomagister* de Frédéric II, Nicola di Bartolommeo de Foggia, fut appelé à Ravello pour y sculpter un magnifique ambon, il mêla encore des réminiscences de l'art antique à la tradition française des sculpteurs de Castel del Monte. Les chapiteaux de cet ambon sont, pour la plupart, des traductions alour-

dies et compliquées de chapiteaux à crochets; mais les médaillons des donateurs, Nicola Rufolo et sa femme Sigligaïta, qui se font face, à l'entrée de l'escalier de l'ambon, font penser au profil de Frédéric II gravé sur les matrices des augustales d'or; un buste de femme inconnue, placé au-dessus de ces deux médaillons, est l'œuvre du même artiste. Sous sa lourde couronne à pendeloques, la mystérieuse patricienne de Ravello a la même gravité romaine que le buste de Pietro della Vigna et que la tête allégorique de Capoue (fig. 588). Cette œuvre énergique, exécutée sous le règne de Charles d'Anjou par un survivant de l'école impériale, est, dans l'Italie du Sud, le dernier monument de la courte Renaissance à laquelle reste attaché le nom de Frédéric II.



Phot Moscioni

Fig. 588. — Buste de femme inconnue; médaillons de Nicola et de Sigligaïta Rufolo, sur l'ambon de la cathédrale de Ravello; œuvres de Nicola de Foggia (1272).

Les Abruzzes, Rome, l'Ombrie, la Toscane. — Les Abruzzes, bien que rattachées, depuis le milieu du XIIe siècle, au vaste royaume de Sicile, restèrent toujours fermées au rayonnement de l'art apulien ou campanien. Dans cette région de montagnes, deux écoles locales, dont les origines demeurent mystérieuses, se sont appliquées successivement à la décoration sculptée du mobilier d'église.

Vers 1150 un certain maître Roberto signe les tabernacles élevés au-dessus du maître-autel, dans les deux églises bénédictines de San Clemento al Vomano (près Teramo) et de Santa Maria in Valle Porclaneta (près Rosciolo). Ces tabernacles sont des édicules à toiture octogonale, dont les étages sont séparés par de fines colonnettes. Ils sont faits d'un calcaire crayeux très friable, revêtu de stuc. Dans cette matière facile l'artiste a découpé, comme en se jouant, sur les chapiteaux et les archivoltes, une profusion de rinceaux mêlés de figurines, qui font penser aux enluminures des manuscrits bénédictins. Un autre sculpteur de la même école, appelé Nicodemo, a exécuté, de concert avec Roberto, l'ambon de Santa Maria in Valle Porclaneta. Cet ambon, aujourd'hui mutilé, était presque identique à l'ambon revêtu de stuc rosâtre et peint en grande partie qui reste encore intact dans l'église Santa Maria del Lago, à Moscufo. Le décor des chapiteaux et des archivoltes tréflés est le même

que sur les tabernacles de Roberto; des sculptures d'un relief assez fort couvrent les parapets et la rampe de l'escalier; à côté de l'ange, qui, debout sur un griffon, soutient le lutrin, paraissent l'histoire de Jonas, un saint Michel et un saint Georges perçant de leurs lances deux dragons. Les découpures de ces ouvrages en stuc ont la plus étroite ressemblance avec le travail des portes d'église en bois, dont les Abruzzes conservent encore des exemples curieux, à San Pietro d'Alba, et à l'entrée d'une église voisine de Carsoli (1152).

Le mobilier d'église en stuc disparaît dès la seconde moitié du XIIe siècle. Il est aussitôt remplacé, dans l'ancien diocèse de Valva, dont San Pellino est le centre, par une série d'ambons taillés dans le calcaire fin. Le plus ancien est peut-être celui de Pianella, sur lequel un maître Acuto a sculpté les quatre symboles des Évangélistes. L'ambon de Bominaco, daté de 1180, est porté par des colonnes à chapiteaux corinthiens et orné d'une frise d'acanthe classique; au milieu de chaque compartiment se dessine une rosace en forme d'étoile de mer. Ces rosaces prendront une ampleur et un relief remarquables sur les deux ambons de San Clemente a Casauria et de San Pellino; ce dernier a été exécuté par ordre de l'évêque Oderisio, qui occupa le siège de Valva entre 1168 et 1200. Le décor devient extraordinairement touffu sur l'ambon de Prata, qui est daté de 1240 : trois figurines en bas-relief, dont un saint Paul, y ont trouvé place, à côté d'énormes choux épineux.

Les sculpteurs des Abruzzes négligèrent la décoration des façades et des portails jusqu'à la fin du XIIe siècle. Les portails ornés de nombreux bas-reliefs, que possèdent deux églises bénédictines voisines du mont Majella, sont l'œuvre d'artistes venus du Nord. Le porche de San Clemente a Casauria, élevé après 1180, est d'une église bourguignonne : si quelque artiste local a travaillé aux grandes figures de prophètes dressées des deux côtés du portail et aux curieux reliefs du tympan, qui mettent en scène la fondation du monastère, il n'a répété dans aucune autre église ce qu'il avait appris d'un maître étranger. La façade de San Giovanni in Venere, postérieure de quarante ans au porche de San Clemente, est ornée, à droite et à gauche du portail, d'une double série de figures bibliques et de scènes évangéliques : ces bas-reliefs, par le style, comme par la disposition, ressemblent de près à la décoration de San Zeno de Vérone. Ils sont probablement l'œuvre d'un Lombard voyageur.

A Rome la sculpture semble au XIIe siècle un art oublié. Dans la première moitié du XIIIe siècle, les marbriers qui avaient décoré de mosaïques les pavements des basiliques et le mobilier des sanctuaires commencent à emprunter des motifs de décoration aux monuments antiques et aux sarcophages chrétiens. Quand ils se font architectes pour élever les cloîtres de Saint-Paul-hors-les-Murs et du Latran, ils couronnent d'une frise

et d'une corniche à l'antique la file harmonieuse des colonnettes incrustées d'émail. Sur le bandeau décoré d'élégantes palmettes qui surmonte la corniche du cloître du Latran, quelques têtes de grandeur naturelle s'avancent en haut relief. Les lions assis à l'entrée des baies qui font communiquer le cloître et le jardin ont la rondeur un peu grasse des sculptures communes de la fin de l'Empire. A côté d'eux figure un sphinx; deux autres monstres coiffés du *klaft* soutiennent des colonnes au portail de Sant' Antonio, sur l'Esquilin : ce sont des imitations des monuments de style égyptien qui se multiplièrent à Rome au temps d'Hadrien. Dans cette série de reliefs et de figures de ronde bosse qui semblent annoncer une *Renaissance* locale, les sujets religieux sont rares : le sculpteur de l'ambon de San Cesareo n'emprunte aux sarcophages chrétiens que des motifs de décoration et la figure de l'Agneau divin. Un seul marbrier romain dans la première moitié du XIIIe siècle a représenté dans une œuvre unique toute une suite de scènes sacrées : c'est Vassalletto, l'architecte du cloître du Latran et l'auteur du candélabre pascal conservé dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Il a couvert le fût de cette haute colonne d'une série de reliefs qui mettent en scène les épisodes de la Passion que l'Église commémore depuis le Jeudi saint jusqu'au jour de Pâques. L'iconographie semble imitée des ivoires, et le relief, des sculptures de sarcophages.

Une école secondaire de sculpteurs, qui semble apparentée à l'école des marbriers romains, se forme en Ombrie vers le commencement du XIIIe siècle. Un groupe de marbriers, dont un seul, Melioranzo, a signé ses œuvres, a décoré à Spolète et aux alentours de cette ville une série de portails, notamment celui de l'église du Crocefisso, dans un style archaïsant, fondé sur l'imitation d'anciens sarcophages chrétiens ornés de pampres et de croix.

La renaissance de l'architecture basilicale en Toscane, au XIe et au XIIe siècle, ne fut point favorable tout d'abord au développement de la sculpture. La polychromie prit dans le décor toute la place qu'aurait pu revendiquer le relief. Au lieu d'employer, comme les marbriers romains, des marbres multicolores et d'en composer un kaléidoscope de figures géométriques, les marbriers toscans n'employèrent que le marbre blanc de Settignano ou de Carrare et le marbre vert sombre de Prato. Ils découpèrent les blocs et les lamelles pour en former tantôt des motifs d'architecture imités de l'antique, tantôt des figurines d'animaux inspirées des étoffes orientales. Ce décor couvrit non seulement les façades, mais le mobilier des églises. On peut en apprécier la grâce discrète et sévère en visitant la basilique de San Miniato, près de Florence, qui a conservé sa parure blanche et noire sur la façade, sur le pavement et sur la clôture du chœur, devant laquelle s'avance un ambon. L'homme trapu qui

soutient sur l'ambon l'aigle du lutrin est la seule figurine sculptée qui se soit introduite au milieu des marbres guillochés et marquetés.

C'est seulement dans la seconde moitié du xiie siècle qu'une série de bas-reliefs se développent en Toscane sur les portails et sur les ambons ou les chaires.

Les plus anciens de ces portails qui conservent leur aspect primitif se trouvent à Pistoia : en 1166 et 1167 Gruamons et Rudolfino ont signé les linteaux de Sant' Andrea et de San Bartolommeo : sur un fond guilloché et marqueté de marbre vert, des files de personnages aux proportions lourdes représentent, ici, les apôtres rangés aux côtés du Christ, là, les rois de l'Épiphanie en marche vers la Vierge et l'Enfant. La Cène est figurée par une composition analogue sur le linteau de San Giovanni fuor Civitas, œuvre de Gruamons : les figures sont aussi monotones et pauvres que les draperies, régulièrement striées de plis circulaires. Les sculptures que maître Biduino de Lucques a signées dans sa ville natale, sur deux portails de l'église San Salvatore, ne sont pas moins grossières que celles de Gruamons et de Rudolfino ; elles sont remarquables surtout par la recherche de sujets rares et bizarres. Sur l'un des linteaux on a pu reconnaître la parabole du festin royal, racontée dans l'Évangile de saint Mathieu ; l'autre reste une énigme.

Les marbriers toscans ont représenté, dès le xiie siècle, des scènes religieuses sur le mobilier des églises. Pour l'exécution, rien n'est plus enfantin que la chaire de Groppoli, datée de 1194, et qui figure naïvement la Nativité et l'Enfance du Christ ; rien n'est plus rude et plus brutal que la plaque d'ambon du Camposanto de Pise, représentant le Christ entre les symboles des Évangélistes : ce morceau, signé par Buonamico, appartient déjà au xiiie siècle. Les reliefs plus riches et plus vivants qui apparaissent en Toscane, de 1200 à 1250, sur les chaires et les ambons de plusieurs églises sont, pour la plupart, l'œuvre d'artistes venus de Lombardie.

C'est seulement à Pise qu'une école de marbriers toscans s'élève à un style élégant et noble, par l'imitation scrupuleuse de l'art byzantin et de l'art antique. Cette école a décoré, dans la première moitié du xiiie siècle, les portails du baptistère de Pise. Sur les montants et les linteaux du portail qui regarde la cathédrale, la série des Apôtres drapés à l'antique, la scène de la Descente aux Limbes (l'Ἀνάστασις), l'histoire de saint Jean-Baptiste, le groupe du Rédempteur, de la Vierge et du Précurseur (la Δέησις), vus à mi-corps au milieu d'un cortège d'anges, sont directement inspirés des ivoires byzantins.

Des deux côtés de ce portail se dressent d'énormes colonnes, couvertes de reliefs délicatement refouillés. Au milieu des rinceaux d'acanthe apparaissent des silhouettes de femmes en tunique et de nymphes demi-nues. Sculptées d'après quelque sarcophage romain par la main délicate

qui a copié sur le portail même une série d'ivoires, ces figurines ont la finesse et la grâce des terres cuites antiques. C'est à cette école pisane qu'il convient d'attribuer les colonnes historiées de la cathédrale de Lucques, aussi riches que celles du baptistère de Pise. De telles œuvres témoignent d'un effort spontané pour retrouver la beauté antique, qui s'est manifesté en même temps et sous des formes différentes à Rome, en Ombrie et en Toscane, et qui, après avoir atteint dans quelques détails isolés à une perfection vraiment admirable, est resté impuissant à animer l'art d'une vie nouvelle.

Les sculpteurs lombards dans le nord et le centre de l'Italie. — C'est dans le nord de l'Italie que la sculpture religieuse fit, avant le xiiie siècle, les progrès les plus rapides.

A la fin du xie siècle et au commencement du siècle suivant, un art farouche et sauvage, très différent des imitations barbares de motifs orientaux qui avaient composé le décor plastique du viiie et du ixe siècle, s'était développé à Milan et dans les grandes villes voisines. Le caractère de cet art est la recherche de la vie monstrueuse et de la multiplicité désordonnée. A Pavie, autour des portails de San Pietro *in ciel d'oro* et de San Michele, c'est un jeu d'entrelacs et un grouillement d'animaux impossibles, dont aucun regard ne peut suivre les méandres ni démêler les groupes. Les bêtes difformes ont envahi les chapiteaux aussi bien que les montants et les archivoltes; elles débordent en longues files sur la paroi de la façade. Elles couvrent les chapiteaux, dans les nefs des églises. C'est à peine si, au milieu de cette ménagerie de cauchemar, une place reste libre pour quelques figures humaines, réfugiées au-dessus d'un portail. Ces figures imitent des ivoires carolingiens ou reproduisent grossièrement des sarcophages. Sur le linteau du portail latéral de San Michele de Pavie est reproduit, avec des variantes, un très ancien motif chrétien: le Christ, vu à mi-corps dans un médaillon, donne la Loi à saint Pierre et à saint Paul.

Le portail de San Pietro de Pavie appartient à l'édifice qui fut consacré en 1132; celui de San Michele est du même temps. A Milan même, la sculpture ne s'éleva pas, pendant le xiie siècle, au-dessus de ces premiers essais d'un art local. Après la destruction de la ville par Frédéric Barberousse et le bannissement de ses habitants, les Milanais célébrèrent leur retour dans les ruines de leur patrie délivrée en élevant, en l'année 1167, la *Porta romana*. Les sculptures de cette porte, œuvre d'Anselmo et de Girardo, représentent des files de cavaliers et de piétons, avec une image de saint Ambroise, vainqueur des Ariens. Ces figurines, précieuses pour l'histoire, comme le premier symbole plastique de l'esprit d'indépendance en Italie, ont à peine forme humaine.

Dans d'autres villes de l'Italie du Nord, le décor sculpté des grandes églises épiscopales et municipales prit une ampleur nouvelle : le champ laissé aux bas-reliefs, les sujets abordés et le style des figures se transformèrent en même temps. Les portails des deux vieilles églises de Pavie ne faisaient point saillie sur la façade. A Modène, à Parme, à Plaisance, à Ferrare, à Vérone, les portails s'agrandirent en porches. Une archivolte très saillante, qui s'avançait au-dessus de la baie, reposa sur des colonnettes portées, soit par des lions couchés, soit par des hommes agenouillés. Plusieurs de ces porches eurent deux étages : au-dessus de la première archivolte, couverte d'un toit en terrasse, une autre s'élevait, couronnée d'un fronton.

Le plus ancien de ces porches monumentaux est, sans doute, celui de la cathédrale de Modène. L'archivolte en saillie n'est ornée que de deux bas-reliefs représentant des monstres. Mais l'encadrement du portail est composé de rinceaux d'acanthe, mêlés d'animaux, qui n'ont plus la hideuse boursouflure des bêtes sans nom qui couvrent les façades de Pavie. Sur la face interne des montants du portail, les animaux font place à une file de figures humaines, qui sont des personnages bibliques : les douze prophètes, debout sous des arcatures. Le sculpteur du portail de Modène a encore exécuté plusieurs bas-reliefs encastrés dans la paroi de la façade. Il a donné carrière à sa curiosité des formes antiques, en ébauchant les images isolées de deux Génies ailés et nus, qui s'appuient sur une torche renversée, comme les Amours des sarcophages. A droite et à gauche du grand portail et au-dessus des portails latéraux, ce même artiste, l'auteur des figures de prophètes, a représenté, sur quatre longs bas-reliefs, une suite de groupes massifs, qui représentent des scènes de la Genèse, depuis la naissance d'Adam jusqu'à l'histoire de Noé. Sur un relief rattaché à cette série, les prophètes Énoch et Élie tiennent entre eux un cartel sur lequel le sculpteur a signé son œuvre, qui est, en vérité, toute la décoration sculptée de la façade : le nom de cet artiste était *Wiligelmus*, ou Guglielmo[1]. L'inscription gravée par le sculpteur mentionne la date de 1099, qui, d'après le texte même, est celle de la fondation de la cathédrale. Quant à la date des sculptures de la façade, elle reste inconnue.

Le nom d'un sculpteur appelé *Guillelmus* est gravé au-dessus d'une série de bas-reliefs représentant des scènes de l'Évangile, qui s'étagent sur la façade de l'église San Zeno de Vérone, à gauche du portail aux portes de bronze. Ce Guglielmo est probablement celui qui a travaillé à la cathédrale de Modène. Ses reliefs ont pour pendants, à droite de la porte

1. Mille dei carnis monos centum minus annis
Ista domus clari fundatur Geminiani.
Inter scultores quanto sis dignus onore
Clara scultura nunc, Wiligelme, tua.

de San Zeno, des scènes de la Genèse, où les proportions des personnages sont moins pesantes et les visages moins épatés que dans les scènes évangéliques de la même façade et dans les scènes bibliques de Modène. En effet les reliefs de la Genèse qui décorent la façade de San Zeno ne sont pas l'œuvre de Guglielmo : à côté du groupe qui représente la naissance d'Ève, on lit le nom de maître Nicola.

Ce dernier sculpteur a signé le portail même de San Zeno; son nom figure encore à Vérone sur le portail de la cathédrale; il est répété sur le portail de la cathédrale de Ferrare. Ces trois portails sont surmontés d'un porche de même architecture que celui de Modène. A la façade de la cathédrale de Plaisance le décor des deux portes latérales reproduit certains détails caractéristiques des porches signés par maître Nicola : l'archivolte est bordée d'une suite de caissons à rosaces de style classique, et les écoinçons de l'arc portent deux figures en bas-relief de saint Jean l'Évangéliste et de saint Jean-Baptiste. Les deux portails de Plaisance doivent être ajoutés à la série des œuvres authentiques de Nicola.

Sur tous les portails exécutés par ce maître l'archivolte abritée sous le porche saillant est uniformément décorée de rinceaux d'acanthe, mêlés d'animaux, qui rappellent l'encadrement du portail de Modène et le style de maître Guglielmo. La plupart des linteaux sont divisés par des arcatures en six ou huit compartiments, dont chacun renferme un bas-relief distinct. A San Zeno, ce sont des scènes de la légende du saint évêque Zénon, patron de l'église; à Ferrare et à Plaisance, les premières scènes de l'Évangile Dans les tympans, une figure en haut relief occupe le champ tout entier ou bien est entourée de figures plus petites et d'un plus faible relief : à Ferrare, saint Georges à cheval brandit l'épée, après avoir percé le dragon de sa lance; à San Zeno, le saint évêque est debout entre deux groupes formés par les milices de la ville de Vérone, dont il est le soutien[1]; à la cathédrale de Vérone, la Vierge, assise avec l'Enfant, reçoit les hommages des bergers et des trois rois.

La plupart de ces figures sont massives et lourdes : elles ressemblent encore aux figures de maître Guglielmo; avec les sculptures de Modène, elles forment dans l'Italie du Nord un groupe distinct de toutes les sculptures de l'Italie méridionale et centrale. Les origines de ce groupe sont obscures. La ville natale de Nicola est inconnue, comme celle de Guglielmo. Entre les portails monumentaux de Vérone, de Ferrare et de Plaisance, il est impossible de désigner le plus ancien. Quel-

1. C'est ce qu'expliquent les deux inscriptions suivantes :

Dat presul signum populo munimine dignum.
Vexillum Zeno largitur corde sereno.

ques détails, dans un ensemble d'architecture tout italienne, rappellent étrangement l'art du Nord. Les six prophètes alignés dans l'ébrasement du portail de Ferrare sont-ils une adaptation des prophètes de Guglielmo à une forme de portail plus compliquée? Ou bien l'artiste qui a sculpté les prophètes de Ferrare a-t-il eu connaissance des statues-colonnes de Saint-Denis et de Chartres? Ces mêmes prophètes reparaissent au portail de Vérone; ils y sont plus semblables encore, dans leur alignement régulier, aux statues des portails français. A côté d'eux, sur le même rang, figurent deux héros des chansons de geste dont l'Italie n'a connu que l'écho : Roland, avec son épée *Durindarda*, et, en face de lui, Olivier. Non loin de là, sur la façade de San Zeno de Vérone, maître Nicola a sculpté, à droite du portail, l'image d'un roi chasseur, qui est Théodoric, le héros des légendes germaniques. Sur un portail de la cathédrale de Modène, celui qui est placé près du campanile, se trouvent réunis trois groupes d'images, tous empruntés à l'iconographie des portails du Nord ou à la littérature populaire de langue d'oil : au-dessus des Travaux de chaque Mois, représentés sur les montants, le linteau raconte deux épisodes de l'histoire de Renart, et sur l'architrave défilent, la lance en arrêt, des chevaliers désignés par des inscriptions : l'un d'eux est Artus de Bretagne.

Des influences septentrionales complexes et variées ont laissé leur trace irrécusable sur les portails de Vérone, de Ferrare, de Modène. Pour préciser le caractère et l'origine de ces influences, des dates exactes seraient nécessaires. Une inscription gravée sur le portail de Ferrare et dont le second vers est mutilé paraît donner pour les sculptures la date de 1135[1]. Si les portails de Vérone et de Ferrare appartiennent réellement à la première moitié du XIIe siècle, ils sont antérieurs au portail vieux de Chartres, et il faut admettre que Nicola ait enrichi la sculpture monumentale de thèmes que les sculpteurs français ne reprendront qu'après lui.

Dans la ville d'Aoste, au milieu des Alpes du Piémont, le cloître de Sant' Orso a des chapiteaux accouplés à la manière de ceux qui portent les arcades des cloîtres provençaux. Sur ces chapiteaux des figurines mal dégrossies racontent une série d'histoires sacrées, celle du patriarche Jacob, l'Enfance du Christ, la festin du mauvais riche et les souffrances de Lazare, la légende de saint Ursus, patron de l'église voisine. Tous les prophètes sont représentés à la suite, tenant des phylactères. Parmi les monstres et les animaux qui entourent encore quelques chapiteaux, un

1. † ANNO MILLENO CENTENO TER QUOQUE DENO
† QUINQUE....
† ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HEC NICHOLAUM
HUC CONCURRENTE LAUDENT PER SECULA GENTES.

Ces deux derniers vers sont répétés sur le portail de San Zeno de Vérone.



Phot. Alinari

Fig. 389. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAN ZENO, A VÉRONE.
Bas-reliefs de maître Guglielmo et maître Nicola (milieu du XIIe siècle).

coq et un renard mettent en scène une fable populaire, analogue à celle du Loup et de la Cigogne. Si maladroite que soit l'exécution, la richesse des sujets représentés fait penser à l'opulente décoration des cloîtres d'Arles, d'Elne, de Gérone, de Tarragone. Mais il semble impossible de placer ces derniers cloîtres dans la première moitié du XIIe siècle; or l'un des chapiteaux du cloître d'Aoste porte l'inscription suivante, qui date la construction et les sculptures de l'année 1133 :

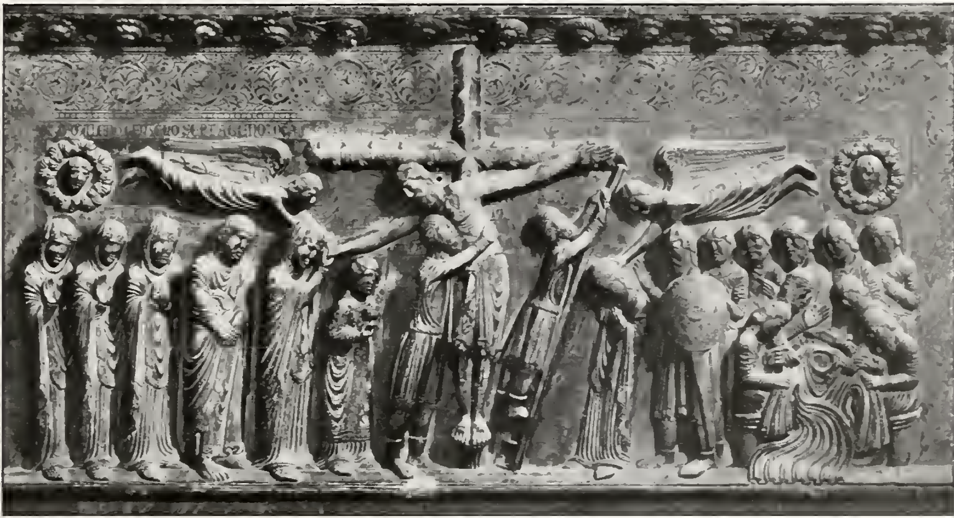
ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCXXXIII IN HOC CLAUSTRO REGULARI VITA INCEPTAM EST.

Le cloître piémontais, antérieur sans doute aux grands cloîtres provençaux et catalans, doit être considéré comme l'ouvrage d'un Lombard. Dès lors il est permis de se demander si des sculpteurs tels que ce médiocre *scarpellino* ou tels que maître Nicola, l'auteur du portail de San Zeno à Vérone, n'ont pas pu être employés dans le Midi de la France et n'y ont pas exercé quelque influence. Les dates de 1133, pour le cloître d'Aoste, et de 1135, pour le portail de Ferrare, si elles sont admises, obligent l'histoire à reconnaître que l'Italie du Nord a joué un rôle prépondérant et indépendant, à côté de la France, dans l'événement capital qui se manifeste au commencement du XIIe siècle : la création d'une sculpture monumentale à sujets religieux.

L'étude des monuments inédits de la sculpture lombarde a rendu évidents les rapports qui ont uni pendant le XIIe siècle les ateliers de sculpteurs séparés par les Alpes; en même temps elle a multiplié et compliqué les problèmes. Voici une suite de sculptures, récemment signalées à Vezzolano, dans le Montferrat : deux files de bas-reliefs qui décorent une sorte de jubé élevé devant le chœur d'une petite église du XIIe siècle. Au-dessus d'arcades en tiers-point qui reposent sur des chapiteaux à crochets, évidemment sculptés par un Français, les ancêtres de Joseph et de la Vierge sont assis à droite et à gauche du patriarche Jessé; chacun d'eux tient un cartel sur lequel est peint son nom. Au-dessus de cette assemblée solennelle, cinq groupes représentent les symboles ailés des Évangélistes réunis deux à deux, la Mise au tombeau de la Vierge, la Vierge enlevée du tombeau par les Anges, enfin, au milieu de la frise, le Couronnement de la Vierge. Les groupes, les attitudes, les draperies font penser aussitôt au tympan de la cathédrale d'Amiens où les mêmes sujets sont représentés au-dessus de la statue de la « Mère-Dieu ». Ces reliefs d'Amiens imitent eux-mêmes les admirables sculptures du portail de la Vierge, à Notre-Dame de Paris. A première vue, il semblerait nécessaire de reconnaître dans les reliefs de Vezzolano l'ouvrage assez grossier d'un bon tailleur d'images qui aurait vu Amiens ou Notre-Dame. Mais le portail d'Amiens est daté, à un ou deux ans près, de 1225; celui de Notre-Dame

de 1210; le jubé de Vezzolano est exactement daté par une inscription de l'année 1189. Il reste possible que les reliefs de ce jubé, sculpté « au temps de l'empereur Frédéric », qui est Barberousse, aient eu pour modèle une œuvre française : mais cette œuvre a disparu sans laisser de trace. Aujourd'hui la petite église de Montferrat possède la plus ancienne représentation connue du « Couronnement de la Vierge[1] ».

L'influence de l'art français se précise, vers la fin du XII[e] siècle, dans l'œuvre considérable d'un sculpteur puissant et original, Benedetto Antelami. Le premier ouvrage signé par ce maître est encore sous la dépendance de traditions archaïques. En 1178, il achève un ambon, des-



Phot. Alinari.

Fig. 590. — Le Crucifiement, avec les figures allégoriques de l'Église et de la Synagogue. Parapet d'ambon conservé dans la cathédrale de Parme; œuvre de Benedetto Antelami.

tiné à la cathédrale de Parme, et dont la décoration était entièrement composée de sujets sacrés. Il ne reste plus de cet ambon que trois chapiteaux, ornés de scènes de la Genèse, et une plaque de balustrade, représentant une Descente de croix. Sur les personnages gainés dans des draperies roides, les plis sont gravés par traits parallèles. Le champ du tableau est couvert d'inscriptions et de rinceaux très fins, nettement découpés par un guillochage, dont les creux ont été remplis de mastic brun. C'est une application d'une technique orientale dont le mobilier des églises d'Apulie offre de curieux exemples. Quant à la composition, elle ne contient pas un détail d'origine byzantine. Les deux têtes du Soleil et de la Lune, dans des médaillons à l'antique, les deux figures de l'Église et de la Syna-

1. La mosaïque de Santa Maria del *Trastevere*, à Rome, achevée vers 1145, montre la Vierge reine assise sur un large trône, à côté du Christ, et non couronnée par son Fils. La scène du Couronnement n'est représentée à Rome qu'en 1296, dans l'abside de Sainte-Marie-Majeure, dont les mosaïques ont été restaurées et enrichies de figures nouvelles par Jacopo Torriti.

gogue debout à droite et à gauche de la croix semblent imitées de quelque ivoire carolingien. L'arrangement des personnages en groupes symétriques est une invention de l'artiste.

Ce relief de marbre garde la dureté métallique et le travail précieux d'un ouvrage d'orfèvrerie. Vingt ans après avoir signé l'ambon de la cathédrale de Parme, Benedetto Antelami donne au baptistère voisin, dont il a été l'architecte, une décoration vraiment monumentale : il grave son nom, avec la date de 1196, sur l'un des portails.

Une frise d'animaux, enfermés dans des médaillons, court autour du baptistère, à hauteur d'homme. Ce ne sont plus les baudruches gonflées des églises de Pavie, mais les êtres bizarres et vivants que les sculpteurs des cathédrales françaises composaient, d'après les descriptions des Bestiaires, avec des tronçons d'animaux réels. En approchant des portails, la décoration se sanctifie : les monstres font place, dans les médaillons, à des images de Vertus. Trois des portails sont couverts de sculptures. Dans l'un des tympans est représentée une allégorie étrange, tirée d'une prophétie de Balaam, que les écrivains scolastiques ont souvent commentée. Un homme, qui personnifie le pécheur insouciant des vengeances divines, est monté sur un arbre chargé de fruits, que deux rats rongent à la base : un dragon à la gueule enflammée attend la chute de l'imprudent. Le champ de ce tympan est rempli par des images de la Lune et du Soleil, divinités au front radié, vêtues à l'antique et montées sur des chars : ce motif archaïque est encore la copie de quelque ivoire. Les deux autres portails ont leurs modèles, non plus dans les arts mineurs, mais dans la grande sculpture du Nord. Chacun d'eux forme un ensemble dogmatique, riche de pensée comme un sermon de docteur.

L'un des portails est partagé entre saint Jean-Baptiste, patron de l'édifice, et la Vierge Marie. L'histoire de saint Jean occupe seulement le linteau. Sur les montants, les ancêtres de la Vierge et de Joseph sont étagés dans des rinceaux : à droite, c'est Jacob et ses fils, avec Moïse; à gauche, le tronc, dont les branches portent des figurines de patriarches, prend racine dans un corps étendu et devient l'arbre de Jessé. Les rameaux continuent sur l'archivolte. Ils servent de siège à douze personnages, dont chacun porte un médaillon contenant une figurine à mi-corps : ce sont les douze prophètes, qui montrent dans le miroir des temps futurs les douze apôtres. Le tympan est occupé par une grande image de la Vierge avec l'Enfant, et par les figures des rois mages.

Une autre porte est consacrée à la gloire du Christ. Dans le tympan, le Souverain Juge est assis, entouré d'anges; sur le linteau, les morts ressuscitent, à l'appel des trompettes; sur l'archivolte, les Apôtres sont rangés, parmi des rinceaux. Le décor des montants est uni par un lien assez lâche à cette composition solennelle. D'un côté, la parabole de la

Vigne est exposée en plusieurs petites scènes, séparées par les méandres d'un cep chargé de grappes; de l'autre, une série d'arcatures étagées abritent des groupes familiers, qui représentent les œuvres de miséricorde.

L'iconographie savante de ces deux portails, celui de la Vierge et celui du Jugement dernier, n'est pas le développement naturel de l'iconographie des portails de maître Nicola. C'est au baptistère de Parme que, pour la première fois en Italie, les montants et l'archivolte d'un portail concourent avec le tympan à l'exposition d'une même idée religieuse. L'arrangement d'un grand nombre de figures, groupées dans l'unité d'une conception synthétique, n'avait encore été réalisé, dans la décoration extérieure d'un monument chrétien, que par les sculpteurs français. Les sujets qui, à Parme, donnent un centre au groupement des reliefs sont ceux-là mêmes qui figurent dans le tympan des vieux portails d'Autun et de Chartres : la Vierge de la Nativité et le Christ du Jugement dernier. Benedetto Antelami a certainement connu des œuvres françaises, soit que lui-même ait visité le nord de la France, soit qu'il ait rencontré en Lombardie un artiste venu de l'autre côté des Alpes. Mais il a traduit librement les modèles dont il s'inspirait. En disposant l'ébrasement de ses portails d'après le système français, il n'a pas couvert de personnages les multiples archivoltes qui s'étageaient en retrait; il n'a pas adossé de statues aux colonnes. Six effigies de ronde bosse et de grandeur naturelle, font bien partie de la décoration du baptistère; elles représentent deux anges et quatre de ces personnages de l'Ancien Testament qui faisaient la haie à l'entrée des cathédrales françaises : David et Jacob, Salomon et la reine de Saba. Mais ces statues



Phot. Alinari.

Fig. 391. — Le roi David; au-dessus, la Présentation au Temple; un cortège de fidèles conduits à l'église par un ange; scènes de la légende de saint Dominus. Façade de la cathédrale de Borgo San Donnino.

sont reléguées dans des niches ouvertes au-dessus des portails ou dans l'épaisseur des parois. L'arrangement même des bas-reliefs est une adaptation des motifs français à une architecture archaïque et tout italienne : au lieu qu'à chaque assise et à chaque claveau corresponde une figurine distincte, comme il est de règle à Chartres et, par la suite, dans tout l'art du XIII[e] siècle, les rinceaux des portails de Parme, qui forment un lien continu entre les figurines, donnent au marbre de l'archivolte, comme aux montants, le faux aspect d'un monolithe.

La décoration sculptée de la cathédrale de Borgo San Donnino, non loin de Modène, est postérieure de peu d'années à celle du baptistère de Parme. Le grand portail de cette église est probablement l'œuvre de Benedetto Antelami. Sur les chapiteaux du porche qui surmonte l'entrée, sont sculptées des figures d'anges et des sujets évangéliques. Au bord de l'archivolte saillante, une frise de figurines en haut relief rappelle plus directement que les sculptures de Parme le décor sculpté des archivoltes de portails du Nord. Au sommet de l'arc apparaît le Christ ; le long de la courbe sont disposés douze personnages, dont six, coiffés du bonnet pointu des Juifs, tiennent des banderoles où était écrit le Décalogue, et six, des banderoles avec l'énumération des Béatitudes énumérées dans le Sermon sur la montagne. Deux grandes statues de ronde bosse, représentant l'une le roi David, l'autre le prophète Ézéchiel, sont disposées dans deux niches, à droite et à gauche du grand porche : par leur attitude et leur relief, comme par la place qu'elles occupent, ces deux statues ont la plus étonnante ressemblance avec les statues du porche de Saint-Gilles, non loin d'Arles. Au-dessus des deux statues se déroule, sur la façade de la cathédrale de Borgo San Donnino, une longue frise qui raconte l'histoire du patron de l'église, saint Dominus, martyrisé, au temps de l'empereur Maximien, dans la ville voisine de Julia Chrysopolis. Cette frise commence à gauche du portail ; elle continue dans l'ébrasement de la baie, immédiatement au-dessus des colonnettes et tout le long du linteau, pour se terminer à droite du porche. La disposition même de ces reliefs rappelle la disposition des deux frises, couvertes de scènes évangéliques, qui passent au-dessus de la colonnade et de la rangée de statues, sur les deux façades de l'église de Saint-Gilles et de Saint-Trophime d'Arles. Un autre portail des premières années du XIII[e] siècle, celui de l'abbaye de Nonantola, près de Modène, peut être attribué à Benedetto Antelami ou à son atelier : dans le tympan un Christ, de même type que le Souverain Juge du portail de Parme, est entouré des quatre symboles des Évangélistes, disposés dans des médaillons : c'est une variante du tympan de Saint-Trophime.

Cet ensemble d'œuvres, groupées à Parme et autour de Modène, porte la marque d'un artiste qui a connu l'art français du Midi et du Nord. Peut-être Benedetto Antelami a-t-il été employé, avec quelques maçons

lombards, à la décoration des grandes églises de Chartres et d'Arles. En tout cas il a combiné les formes étrangères avec des traditions italiennes, de manière à composer un art original, robuste et vivant, où les groupes familiers des œuvres de miséricorde et des légendes de saints ont, à côté des figures sacrées, plus raides et plus conventionnelles, un air de sincérité et de bonhomie populaire.

Au temps de Benedetto Antelami, la sculpture lombarde, mise en contact avec l'art français, s'est rapidement enrichie, dans un élan d'émulation féconde et libre. Elle atteint vers 1200 une ampleur de formes et une abondance de motifs qui ne feront que décroître pendant le XIIIe siècle. Les huit statues d'apôtres sculptées en marbre rouge de Vérone pour la primitive cathédrale de Milan, et aujourd'hui réunies dans une nef latérale de cet édifice, les curieux reliefs du portail de la cathédrale de Monza, qui représentent la reine Théodelinde offrant à saint Jean-Baptiste les étranges pièces d'orfèvrerie conservées encore aujourd'hui dans le trésor de la basilique royale, sont d'un modelé mou et d'une draperie pauvre, à côté des nobles figures sculptées, un demi-siècle ou un siècle auparavant, aux portails du baptistère de Parme et de la cathédrale de Borgo San Donnino. Mais si aucune personnalité ne se fait jour dans ces ouvrages d'école, cependant les sculpteurs lombards conservent une habileté régulière et médiocre qui fait rechercher leur main-d'œuvre.

Quelle était la région de l'Italie du Nord qui produisait ces *scarpellini* faciles et féconds? Pour le XIIe siècle, les inscriptions qui donnent les noms des sculpteurs, Guglielmo à Modène, Nicola à Vérone et à Ferrare, Benedetto Antelami à Parme, n'indiquent pas leur ville natale. Le nom d'Antelamo est celui d'un bourg voisin du lac Majeur. Il est probable que, dès le XIIe siècle, les environs de Côme étaient aussi féconds en marbriers qu'en maçons. Au XIIIe siècle le mot de *Comacino* est appliqué, jusqu'en Apulie, aux sculpteurs même apuliens d'origine, comme aux architectes.

Les sculpteurs lombards firent connaître successivement à plusieurs provinces de l'Italie les diverses formes que leur art avait revêtues en Lombardie. Un premier groupe d'artistes voyageurs, dont nous avons relevé les traces, reproduit au XIe et au XIIe siècle à Assise, à Spolète et jusque dans l'ancienne principauté de Capoue les files d'animaux monstrueux qui se poursuivaient sur les hautes façades de Pavie. Un autre essaim se répand, vers la fin du XIIe siècle et jusqu'au milieu du XIIIe, dans toute l'Italie septentrionale et centrale. Cette fois les marbriers lombards, qui avaient été initiés et peut-être associés à l'immense travail accompli par les écoles provinciales de la France, allaient servir d'intermédiaires entre l'art religieux du Nord et les villes italiennes restées fidèles aux traditions antiques ou aux modèles byzantins.

Ce sont des Lombards qui développèrent sur le grand porche de

Saint-Marc de Venise, près des marbres apportés d'Orient, une encyclopédie sculptée, digne d'une cathédrale de France, et où figurent les Vertus et les Travaux des Mois (fig. 592). Ce sont d'autres Lombards, qui à Forli, dans les Marches, représentèrent sur le portail de l'église San Mercuriale, une Adoration des Mages dans le style d'Antelami, et qui reproduisirent, vers 1250, sur la façade d'une église des Abruzzes, San Giovanni in Venere, l'arrangement des reliefs sculptés à Vérone par maître Nicola, à côté du portail de San Zeno. En Ombrie, les reliefs du portail de la cathédrale d'Arezzo, — Adoration des Mages et Travaux des Mois, — qui passent pour l'œuvre d'un artiste de la ville appelé Marchione, ressemblent d'une manière frappante aux œuvres les plus rudes et les plus populaires des marbriers lombards.



Phot. Naya.

Fig. 592. — Les Travaux des Mois. Bas-reliefs du XIIIe siècle au grand portail de Saint-Marc de Venise.

La Toscane, entre toutes les provinces italiennes, fut hospitalière aux sculpteurs lombards. En 1199, un maître appelé Guido de Côme exécutait un ambon pour la cathédrale de Pistoia. Cet artiste passa le reste de sa vie, plus de cinquante ans, entre Florence et Pise; il a laissé une série d'œuvres. Guido de Côme décora, vers 1255, la plus grande partie de la cathédrale de Lucques, dédiée à saint Martin. A côté des représentations traditionnelles des Mois, il raconte la vie de saint Régulus en bas-reliefs robustes et drus, comme une légende sortie du peuple. Contre la façade il élève audacieusement, sur deux consoles, le groupe de saint Martin et du mendiant, qui a le relief plein et la sérénité des chefs-d'œuvre français; la statue du cavalier rappelle étrangement les figures équestres de grandeur surhumaine qui sont

suspendues à mi-hauteur des façades historiées de quelques grandes églises romanes du sud-ouest de la France[1]. Toutes ces œuvres de Guido de Côme, quels que soient leurs dimensions et leur relief, se reconnaissent à la rondeur des visages et à la pierre noire incrustée dans l'œil, pour donner de la vie au regard. Le dernier ouvrage qu'ait signé ce maître infatigable est l'ambon de San Bartolommeo in Pantano, près de Pistoia, qui porte la date de 1250. Sur ce monument, dont le marbre est intact, une suite de scènes évangéliques est représentée par des groupes aussi



Phot. Alinari.

Fig. 595. — L'Adoration des Mages, bas-relief de Guido de Côme (1250) : ambon de l'église de San Bartolommeo in Pantano, près Pistoia.

clairement disposés que ceux qui racontent sur la façade de la cathédrale de Lucques la vie des saints évêques; les personnages ont des corps plus trapus, des draperies plus monotones, des mines plus puériles que les figurines des reliefs de Lucques. L'art lombard, qui avait vieilli en Toscane, semble tomber en enfance.

D'autres ambons, qui ne portent ni date ni signature, se sont conservés dans plusieurs églises de Toscane, à Barga et à San Leonardo in Arcetri, près de Florence, et dans la cathédrale de Volterra. Ils sont plus richement décorés que l'ambon de Guido, et incrustés de marqueteries en marbre vert et noir ou en ciment brun. Mais les reliefs de ces ambons, tous consacrés à des sujets évangéliques, sont bien moins grossiers que les groupes informes sculptés en 1194 sur l'ambon de Groppoli. Cepen-

1. En Charente, Deux-Sèvres, Vendée, Gironde, ce cavalier passe pour représenter Constantin.

dant ils n'ont pas le moindre rapport avec l'art byzantin ni avec l'art antique, dont l'imitation suscitait alors à Pise des œuvres savantes[1]. A San Leonardo in Arcetri, l'un des panneaux qui composent la balustrade de l'ambon représente le motif de l'arbre de Jessé, qui se rencontre à la fois sur les portails français et au baptistère de Parme. Ce groupe d'ambons, contemporain des œuvres authentiques de Guido de Côme, est l'œuvre de compagnons ou d'élèves du maître qui a commencé et achevé sa longue carrière dans la ville de Pistoia.

La sculpture en Toscane, pendant la première moitié du XIIIe siècle, a été moitié toscane, moitié lombarde. Les marbriers locaux de Pise, en imitant les ivoires byzantins et les marbres romains, les *scarpellini* voyageurs de l'Italie du Nord, en conservant quelques souvenirs affaiblis et dégénérés de l'art français et de l'art lombard, firent montre d'une remarquable virtuosité de ciseau. Pourtant, lorsque Guido de Côme achevait à Pise la décoration de la grande cuve de marbre disposée au milieu du baptistère, aucun chef-d'œuvre éclatant ne préparait en Toscane l'apparition du sculpteur de génie qui éleva en 1260, à côté de l'ouvrage ciselé par le *Comacino*, la chaire que la postérité admire comme une inexplicable merveille.

[On a trouvé ci-dessus, au chapitre V, l'indication des principaux monuments de la sculpture romane dans les autres pays d'Europe. Ils ne paraissent guère que dans la seconde moitié du XIIe siècle; l'étude en sera reprise au tome II et rattachée à l'histoire des influences françaises et de l'évolution de la statuaire à l'époque gothique. Pour ce qui concerne la sculpture romane en bronze et en métaux précieux, il en sera traité ci-dessous, au chapitre VIII.]

BIBLIOGRAPHIE

I

LA SCULPTURE EN FRANCE

(Voir ci-dessus la bibliographie du chapitre V.) — Il n'existe pas encore d'histoire de la sculpture romane. L'*Histoire de la sculpture française*, d'Émeric David, écrite en 1817, au lendemain de la disparition du Musée des monuments français, et publiée seulement en 1853 par P. Lacroix, *avec des notes et observations par Jean du Seigneur, statuaire*, fut le premier essai de synthèse et, à son heure, une œuvre remarquable, mais qui ne peut être considérée que comme une ébauche. — Le chapitre *Sculpture* du *Dict. raisonné d'architect.*, de Viollet-le-Duc (t. VIII, p. 97-279), qu'il faut compléter par les articles *chapiteau, porte, tympan, Vierge*, etc.... est, dans le désordre de sa composition, plein de rapprochements et de vues souvent géniales; mais c'est une suite de *considérations* bien plus qu'une histoire. — M. de Baudot a surtout donné dans la *Sculpture française au M. A. et à la Renaissance*, Paris, 1884, in-fol., un *album* de 400 motifs de statuaire ou d'ornementation. — M. P. Frantz Marcou, dans son *Album du Musée de sculpt. comparée* (palais du Trocadéro), 1re série, *Époque gallo-romaine-XIIe siècle*, Paris, in-fol., a publié les documents les plus importants du Musée des moulages et, plus récemment, MM. Paul Vitry et G. Brière ont réuni et groupé méthodiquement un grand nombre de *Documents de sculpt. française du M. A.* (Paris, 1904, in-fol.)

Les grands recueils d'érudition, les *Annales archéologiques de Didron*, la *Revue archéologique*, la *Gazette archéologique*, le *Bulletin monumental*, la série des *Congrès archéologiques de France*, la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, les *Archives de l'art français*, la *Revue de l'art chrétien*, le *Moyen âge*; en Allemagne le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, la *Zeitschrift für christliche Kunst*; les comptes rendus des *Sessions des Sociétés des beaux-arts*, les mémoires,

1. Voir ci-dessus, p. 694.

annales et bulletins des Sociétés archéologiques de province (dont MM. R. de Lasteyrie et Eugène Lefèvre-Pontalis ont entrepris de dresser la bibliographie : *Bibl. générale des travaux hist. et archéolog. publiés par les Sociétés savantes de France*, Paris, 1888, in-4°), contiennent un grand nombre de monographies et contributions utiles. Les Revues d'art : la *Gazette des Beaux Arts*, la *Revue de l'art ancien et moderne*, l'ancienne *Revue universelle des arts*, ont aussi publié des travaux bons à consulter. M. Stanislas Lami a publié, en 1898, un *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du moyen âge au règne de Louis XIV* (in-4°), où ont été recueilis, avec quelques indications bibliographiques, plusieurs noms de sculpteurs romans. — Pour la bibliographie on consultera efficacement : Chevalier, *Répertoire des sources historiques du moyen âge* (Topo-bibliographie, 1895, in-4°) et *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Arthur L. Jellinek, Berlin, 1902-1904. Enfin, M. de Lasteyrie a publié dans les *Monuments Piot* (t. VIII) une importante contribution à l'histoire et à la chronologie de la sculpture romane, *Études sur la sculpture française du moyen age*, 1902, grand in-4° (Cf. Vöge, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905, p. 512 et suiv.). — Au point de vue iconographique, on trouve dans l'*Art religieux au* XIII*e siècle*, de M. Émile Male, un grand nombre de renseignements qui intéressent aussi la sculpture romane.

On trouvera ci-dessous l'indication des principaux travaux utilisés dans ce chapitre :

Bull. arch. du comité des trav. hist., 1884, p. 180 ; 1886, p. 220 ; 1890, p. 101. — Fleury, *Antiquités et mon. du départ. de l'Aisne*, 1878, 2e partie, p. 102. — *Bull. mon.*, 1856, p. 486. — Congrès arch. de France, *XXIXe session* (Saumur). — J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Geschichte der Karol. Kunst* et *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, 1892-1896, in-8°.

L'Ancienne Auvergne et le Velay, par Ad. Michel et une société d'artistes, 1844, in-fol. — *Cours d'art roman auvergnat*, professé par M. H. Chardon du Ranquet, Clermont, 1900. — *Études sur les sculp. de Notre-Dame du Port*, publiées par H. Chardon du Ranquet, Clermont, 1892, in-8°. — R. de Lasteyrie, *Inscriptions énigmatiques sur un chapiteau de Saint-Julien de Brioude* (1890). — H. Gomot, *Hist. de l'abbaye royale de Mozat*, 1872, in-8°. — L'abbé Bonnefoi, *La belle église de Saint-Julien de Brioude*, 1877, in-8°. — A. Bouillet et Servières : *Sainte-Foy*, Rodez, 1900, gr. in-4°, v. p. 87 156. — *Liber miraculorum sanctæ Fidis*, 1897, in-8°. — *Les Chapiteaux de l'église de Lubersac* (Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze, 1891). — Félix et Noel Thiollier, *L'Art et l'archéologie dans le département de la Loire*, 1898, in-4°. — Abbé Rochas, *Hist. de l'abb. royale de Saint-Benoît-sur-Loire*, 1865, in-8°. — Ed. Fournier, *Album archéolog. de l'Égl. abbat. de Saint-Benoît-sur-Loire*, 1851, in-4°. — Ed. Michel, *Monuments relig. civils et milit. du Gâtinais depuis le* XI*e siècle*, 1877, in-4°. — Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, 1895, in-4°. — Maurice Romieu, *Histoire de Selle en Berry*, 1899, in-4°.

Noguier, *Histoire toulousaine*, 1556. — Douais, *Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse*, 1887, in-8°. — Du Mège, *Iconographie de Saint-Étienne de Toulouse*, 1856, in-8°. — J. de Lahondès, *l'Église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse*, 1890. — E. Roschach, *Catalogue des antiquités et objets d'art du musée de Toulouse*. — *Le cloître de la Daurade* (Mém. de la Soc. arch. du Midi, II, 281). — Émile Male, *Études sur trois chapiteaux romans du musée de Toulouse* (Rev. arch., 1895). — *Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France*, Toulouse, 1895-1897, in-4°. — Abbé Bouchard, *Monographie de Saint-Pierre de Moissac*, 1875, in-8°. — Ernest Rupin, *l'Abbaye et les cloîtres de Moissac*, 1897, in-4°. — L'abbé Poulbrière, *l'Église Saint-Étienne de Beaulieu et son portail sculpté*, 1875. — A. Marignan, *Histoire de la sculpture en Languedoc au* XII*e*-XIII*e siècle*, 1902, in-8° (Cf. Vöge, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905). — Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Styles in Frankreich*, 1892, in-8°. — X. de Cardaillac, *le Cloître de Saint-Sever*, 1891, in-8°. — J. Momméja, Boulade, *Monographie de la cath. de Cahors*, 1881, in-8°. — Calvet, *Essais sur l'ancien Quercy, la cathédrale de Cahors*, 1841, in-8°. — Pédegort, *Notice hist. et arch. sur Notre-Dame de Dax*, 1849. — Palustre, *Saint-Paul de Dax* (Bul. arch., 1885, p. 187). — Dufourcet, *l'Église Saint-Paul de Dax et son abside romane*, 1885, in-8°. — J. Lahondès, *Les églises du pays de Foix et de Consaron*, 1885. — *L'hôtel de ville de Saint-Antonin*, Société des beaux-arts, 1889. Cf. Pottier, Trulat, Fournier, de Rauly, *Bul. arch. de Tarn-et-Garonne*, t. IV, XIV, 9-7. — De Laurière, *Saint-Bertrand de Comminge et Valcabrère*, 1875, in-8°. — J. de Lahondès, *Bul. arch. de Tarn et Gar.*, 1892. — J. Sahuc, *l'Abbaye de Saint-Pons de Tommières*, 1896, in-8°. — J. Brutails, *la Cathédrale et le Cloître d'Elne*, 1887, et *Bul. arch.*, 1895. — M. Lanore, *L'église de Lescar* (Bull. mon., 1904).

S. Bernardi apologia ad Guillelmum abbatem S. Theoderici (Op. S. Bern. *éd.*, Mabillon, 1690, I, 538). — Ern. Sackur, *Die Cluniacenser in ihren kirchlichen und allgemeinegeschichtlichen Wirksamkeit*, 1892-1894, in-8°. — L. Niépce, *l'Ile Barbe et le bourg Saint Rambert*, 1890. — Claude de Lobineau (édité par Guigue), *les Masures de l'île Barbe*, 1887, in-4°. — Dom Plancher, *Hist. gén. et particulière de Bourgogne*, 1739-1748. — Abbé Bougaud, *Étude historique et critique sur la mission, les actes et le culte de saint Bénigne*, 1889, in-8°. — Bougaud et Garnier, *Analecta Divionensia*, 1875, in-8°. — G. Dumay, *l'Église et l'abbaye Saint Bénigne de Dijon*, 1891, in-8°. — Abbé Tucherat, *Cluny au* XI*e siècle, son influence religieuse, intellectuelle et politique*, 1852, in-8°. — *Historia Vezeliacensis monasterii, auctore Hugone Pictavino* (d'Achery, *Spicilegium*, 1725, II, 498). — Sommet et Ad. Guillou, *Guide du visiteur à Vézelay*,

1879, in-8°. — Viollet-le-Duc, *Monographie de l'église abbatiale de Vézelay*, 1873, in-fol. — Quentin, *L'église Sainte-Madeleine de Vézelay* (Annales). — Devoucoux et Fontenay, *Autun archéologique*, 1848, in-8°. — *Description de l'église cathédrale d'Autun*, 1865, in-8°. — H. de Fontenay, *Autun et ses monuments*, 1889, in-8°. — *Épigraphie autunoise*, 1883-1886, in-4°. — Thiollier, *L'art roman à Charlieu et dans le Brionnais*, 1892, in-4°. — Ern. Petit, *Avallon et l'Avallonnais*, 1890, in-4°.

Laferrière et Musset, *L'art en Saintonge et en Aunis*, 1879-1887, in-4°. — G. Blais, *Des statues équestres sculptées aux façades de certaines églises romanes*, 1879. — Abbé Arbellot, *Mémoire sur les statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'ouest de la France*, 1885, in-8°. — Grasilier, *Cartulaire inédit de Saintonge*, 1871, in-4°. — Audiat, *Abbaye de Notre-Dame de Saintes*, 1884, in-8°. — Ducourneau, *La Guyenne historique et monumentale*, 1842, in-4°. — A.-T. Lièvre, *Angoulême, histoire et monuments*, 1887. — Michon, *Étude sur le symbolisme de la façade d'Angoulême*, 1846. — Julien Durand, *Monuments figurés du moyen âge d'après les textes liturgiques*, 1889, in-8°. — J. Berthelé, *de Niort à Ruffec et de Ruffec à Angoulême*, 1885, in-8°. — Ed. Aubert, *Bas-relief de l'église Saint-Hilaire de La Celle, connu sous le nom de tombeau de saint Hilaire*, 1880, in-8°. — Abbé Arbellot, *Notice sur le tombeau de saint Junien*, 1847, in-8°. — Berthelé, *Saint-Jouin de Marne* (Bull. mon., 1885). — Ch. Arnault, *Mon. des Deux-Sèvres*. — Robuchon, *Paysages et monuments du Poitou*, 1890, in-fol. — Célestin Port, *Dictionnaire historique et archéologique de Maine-et-Loire*, 1878, in-8°.

Abbé Cochet, *Répertoire arch. du départ. de la Seine-Inférieure*, 1872, in-4°. — Albert Naef, *Guide à l'église et à l'ancien prieuré de Graville-Sainte-Honorine*, 1892. — Ch. de Beaurepaire, *la Normandie illustrée*, 1892, in fol. — Abbé Julien Loth, *Histoire de l'abbaye royale de St-Pierre-du-premier-âge*, 1882-1885, in-8°. — *Notre-Dame de Bayeux sous l'ère romane*, esquisses hist. et archéologiques, 1882, in-8°. — Poirée, *la Statuaire normande*, 1902, in-8°.

Ch. Revoil, *l'Architecture romane du midi de la France*, 1878. — Estrangin, *Études archéologiques sur Arles*, 1838. — H. Clair, *Iconographie du portail de Saint-Cyprien*, 1877 (Congrès arch.). — Voir surtout Vöge et de Lasteyrie (ouv. cités). — Marignan, *l'École de la statuaire en Provence du* XII*e au* XIII*e siècle*, 1900, in 8°. — H. Labande, *Étude sur Saint-Trophime d'Arles* (Bull. mon., 1903-1904).

II

LA SCULPTURE EN ITALIE, DE 1070 A 1260

W. Bode, *Die Italienische Plastik*, Berlin, 1891. — Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, Paris, 1844. — H.-W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresde, 1860. — Salazaro, *Monumenti dell' Italia Meridionale*, Naples, 1870-1878. — Avena, *Monumenti dell' Italia Meridionale*, Rome, 1902. — E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, I, Paris, 1904. — M. de Dartein, *L'Architecture lombarde*, Paris, 1860. — Zimmermann, *Oberitalienische Plastik*, Leipzig, 1897. — *La Basilica di San Marco*, Venise, Ongania, éd., 1878-1898. — H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, 1904. — Schmarsow, *Sanct Martin von Lucca*, Breslau, 1890. — M. Reymond, *La Sculpture florentine*, I, Florence, 1897. — Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, II et III, 1902, 1903. — I. B. Supino, *Arte Pisana*, Florence, 1904.

CHAPITRE VII

PEINTURES, MINIATURES ET VITRAUX DE L'ÉPOQUE ROMANE

I

DANS LES PAYS DU NORD[1]

Vers le milieu du xe siècle s'ouvre une nouvelle période pour la peinture du moyen âge. Bien qu'aux xe et xie siècles le caractère de cette peinture soit encore tout rétrospectif et que les traditions de l'antiquité ou de l'art primitif chrétien la marquent essentiellement de leur estampille, on n'y saurait voir, toutefois, une simple et directe continuation du mouvement carolingien. Les grandes révolutions politiques, qui se sont accomplies à partir de la fin du ixe siècle, ont eu pour conséquence un déplacement complet des centres artistiques. La France, qui avait été le foyer par excellence de l'art carolingien, passe pour quelques siècles au second plan. En Allemagne, au contraire, la restauration d'un empire, lointain écho de celui de Charlemagne, fut de la plus haute importance pour le pays. Sous la glorieuse dynastie des Othons, les arts et les sciences y fleurissent ; et les œuvres allemandes de cette époque, par suite des liens étroits avec l'Italie, sont les plus achevées en leur genre, en même temps que les plus pénétrées de souvenirs du passé. Aussi est-ce à bon droit qu'on a donné à cette brillante période de l'art allemand le nom de Renaissance othonienne. L'art othonien régna sans conteste jusqu'à la fin du xie siècle, survivant ainsi d'un siècle à la dynastie même d'où il avait tiré son nom.

1. Par M. Arthur Haseloff.

C'est aux mêmes divisions essentielles qu'on aboutit, quand on considère le développement de la peinture anglaise. Les œuvres de style anglo-saxon prononcé s'y montrent à partir de 950 environ; et c'est au début du xiie siècle seulement que l'art anglais, jusqu'alors tout à fait original et personnel, arrive à se rapprocher de la manière continentale. En France aussi, vers 1100, la peinture changea de caractère. Bref, à envisager d'ensemble l'histoire de la peinture européenne à cette époque, on est amené à embrasser une période allant du xe au début du xiie siècle, et à comprendre dans une division postérieure la période qui devait aboutir, vers 1250, au plein épanouissement du style gothique en peinture.

Peintures monumentales. — La première période de la peinture romane (950-1100) ne nous est connue que par les manuscrits à miniatures. Il ne nous reste, en effet, de cette époque, presque aucune œuvre monumentale, et seules les descriptions de peintures perdues ou les poèmes (*tituli*) destinés à guider les artistes dans le choix des sujets pour décorer les églises, peuvent, en général, nous donner quelque idée des monuments disparus. Aussi, la découverte faite, en 1880, d'une partie des peintures de l'église Saint-Georges, à Oberzell, dans l'île de Reichenau, prend-elle, dans la circonstance, une importance tout à fait capitale. Ces peintures sont pour nous d'un intérêt d'autant plus grand que Reichenau fut — on le sait — un des centres les plus importants de la Renaissance othonienne. L'abbé Witigowo, qui dirigea le monastère de 985 à 997, était un amateur d'art des plus ardents. Le poème d'un contemporain, un certain Purchard (*Carmen de Gestis Witigowonis*), nous offre une description détaillée des constructions qu'il entreprit et de leur décoration. Bien que ces peintures n'y soient pas mentionnées, il peut très bien se faire, toutefois, qu'elles datent de cette époque. Plus important que le Jugement dernier peint à l'extérieur de l'abside occidentale, et qui paraît, d'ailleurs, un peu postérieur comme date (début du xie siècle), est le cycle biblique qui décore tout le haut des murs, dans la nef centrale de l'église. Dans les pendentifs, entre les arcades, sont d'abord des médaillons contenant l'image des prophètes. Plus haut, au-dessus d'un méandre, figurent de chaque côté quatre grandes scènes concernant les miracles du Christ : d'un côté, la Résurrection de Lazare, la Guérison de l'hémorrhoïsse et la Résurrection de la fille de Jaïre, la Résurrection du jeune homme de Naïm, la Guérison du lépreux ; de l'autre, l'Exorcisme de Gérasa, la Guérison de l'hydropique, la Tempête sur le lac de Galilée et la Guérison de l'aveugle-né. Au-dessus de ces peintures, enfin, entre les fenêtres, étaient représentés six par six, à droite et à gauche, les douze apôtres.

Cet important ensemble, qui nous révèle ainsi tout à coup le caractère

de la peinture monumentale, dans un couvent que nous savons avoir été le centre des aspirations artistiques sous les Othons, nous offre-t-il un type d'art tout à fait inconnu auparavant? Nous sommes en droit de répondre par la négative. Car ces fresques d'Oberzell ne sont nullement différentes des peintures de manuscrits enluminés à Reichenau; et, si l'on veut se représenter l'illustration de ces manuscrits reproduite à grande échelle, on aura l'idée parfaite des peintures, aujourd'hui perdues, qui couvraient alors les murs de toutes les églises et autres édifices importants de cette période.

Pour l'époque carolingienne, nous manquons malheureusement de tout spécimen de peinture murale, qu'il soit possible de confronter avec les miniatures. Il semble, toutefois, qu'une comparaison de ce genre n'aurait pas permis de constater alors une telle identité entre la peinture murale et la miniature. Les quelques descriptions d'œuvres monumentales de l'époque carolingienne qui nous restent donnent l'idée, tout au moins, d'une abondance et d'une richesse de sujets qui étaient encore totalement absentes des manuscrits. On peut s'en rendre compte d'après les *Versus de evangelio ad picturam*, attribués à Walafried Strabon, ou la description des peintures du palais d'Ingelheim par Ermold Le Noir (Ermoldus Nigellus), qui sont les deux répertoires les plus riches de l'iconographie carolingienne. Dans la période suivante, le nombre des sujets paraît s'être encore accru. C'est ainsi que les *tituli*, composés par Ekkehard IV de Saint-Gall pour l'archevêque de Mayence Aribon († 1031), sont comme le prototype d'une Bible figurée. Il va de soi, d'ailleurs, que ce répertoire de sujets décrits en 869 vers ne pouvait être utilisé et transposé en peinture tout entier et d'un seul coup. Le versificateur, conscient de cette impossibilité, n'a pas manqué non plus d'ajouter : « *Eligantur qui picturis conveniant* ».

Il est assez difficile d'expliquer pourquoi la miniature carolingienne s'est abstenue de faire usage de cette iconographie qui, dans l'art monumental, avait déjà pris un si riche développement. En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'un nouveau type de manuscrit à figures, devenu tout à coup d'emploi courant, fut de la plus haute importance pour étendre et propager le cycle biblique dans les manuscrits des xe et xie siècles. Ce sont les livres, dits Évangélistaires, contenant les péricopes ou extraits des Évangiles dans l'ordre même des fêtes de l'année ecclésiastique. Des manuscrits à figures de ce genre sont encore à peu près inconnus à l'époque carolingienne, tandis qu'ils abondent du xe au xiie siècle.

Si, dans les manuscrits de cette époque, le cycle biblique est avant tout basé sur la succession des fêtes principales de l'Église et sur le choix des péricopes, l'élément chronologique y demeure, toutefois, prépondérant. Même dans les Lectionnaires, on sent le désir d'avoir une suite de

peintures de la vie du Christ par époques, depuis l'Annonciation et la Nativité jusqu'à la Mort et la Résurrection. Dans les manuscrits contenant les quatre Évangiles, qu'ornèrent souvent pendant cette période un nombre assez considérable de peintures, le système chronologique l'emporte également sur la méthode qui aurait consisté à disposer les scènes suivant le contenu des Évangiles, et qui n'aurait ainsi placé celles de la Nativité, par exemple, qu'en tête de l'Évangile de saint Luc.

Les manuscrits d'Évangiles et les Lectionnaires sont donc de beaucoup les plus importants de cette période. Les Sacramentaires, qui avaient joué un rôle si considérable à l'époque carolingienne, doivent leur céder la place, bien qu'ils aient bénéficié aussi sur quelques points de l'extension donnée à l'illustration des Évangiles. Quant aux Bibles illustrées, elles ne firent aucun progrès durant cette période. L'illustration du Psautier ne reçut un développement très riche qu'en des cas exceptionnels, et c'est à la fin du XIIe siècle seulement que cette classe de manuscrits allait, dans l'histoire de l'art, prendre le premier rang. De même, les Apocalypses illustrées sont encore fort rares. L'Espagne, seule, voue et concentre déjà toutes ses forces à l'illustration de ce livre mystique.

Les monuments de la peinture profane, pendant cette période, sont presque absolument perdus pour nous. Si nous savons par des textes que le roi Henri Ier fit peindre dans une salle du palais de Mersebourg sa récente victoire sur les Magyars, la miniature ne nous a pour ainsi dire rien conservé qui puisse, même approximativement, donner une idée quelconque de représentations semblables. Dans les manuscrits bibliques ou liturgiques d'Allemagne, on rencontre sans doute un grand nombre de portraits d'empereurs, ainsi que d'autres princes laïques ou ecclésiastiques; mais, en dehors de ces images solennelles, toute peinture historique proprement dite fait totalement défaut. La chronique illustrée ne devait devenir en usage qu'à la fin même de cette période.

Miniatures. — Avant d'aborder, par ordre chronologique et topographique, l'histoire de la miniature de cette période, il est bon de jeter un coup d'œil sur les principes mêmes, qui ont présidé au développement de l'illustration du manuscrit en général, et sur le point précis de son évolution actuelle. La peinture, après s'être annexée d'abord au manuscrit comme un élément tout à fait étranger à l'écriture même, fit de plus en plus étroitement corps avec elle. La lettre historiée de l'époque gothique est l'expression parfaite de cet accord intime entre l'écriture et la peinture, qui fut le résultat du lent travail d'un millier d'années. Dans les plus anciens manuscrits, la peinture se présente généralement sous forme d'une bande rectangulaire, facile à intercaler dans le texte. Mais, au moyen âge, cette étroite union du texte et de l'illustration

devint très rare, et on préféra de beaucoup laisser à la peinture la liberté d'espace d'une page entière. La peinture dut ainsi s'accoutumer à une forme rectangulaire plus haute que large, qui était le format ordinaire des manuscrits. Ce format n'est pas resté sans influence sur les compositions elles-mêmes. Il obligea, notamment, à limiter dans les scènes le nombre des figures, que l'art du primitif moyen âge — faute de pouvoir encore les ranger les unes derrière les autres, conformément aux lois de la perspective — était forcé de disposer en largeur. Dans les manuscrits de grand format seulement, on sut y remédier en divisant la page d'illustration en plusieurs bandes superposées. L'encadrement qui, dans les manuscrits les plus anciens, était excessivement simple et sommaire, alla de plus en plus s'enrichissant ; et l'art othonien ne manque pas d'exemples à nous offrir, où la forme rectangulaire est déjà remplacée par d'autres infiniment plus riches, plus compliquées et variées, qui ne devaient envahir la miniature en général qu'au temps de floraison de l'art des verriers, c'est-à-dire aux XIIe et XIIIe siècles.

La peinture romane, arrivée à son état de développement parfait, ne se propose pas de reproduire la réalité, dans le sens où purent le faire l'art antique aussi bien que l'art moderne. Elle libère, par exemple, l'action représentée de tout entourage d'atmosphère ou de paysage, et place ses figures sur un fond neutre, soit doré, soit ornementé. Les fonds d'or deviennent plus fréquents à partir du Xe siècle; mais ce n'est qu'au XIIIe siècle qu'ils atteignirent à leur plus délicate perfection. Sur des fonds neutres de ce genre, les indications de sites, de ciel, de terrains, de bâtiments se réduisent forcément à quelques symboles schématiques, qui n'ont aucun rapport de réalité concrète avec les figures. Par sa manière et ses tendances, cette peinture est très analogue à la sculpture des bas-reliefs. Toutefois, jusqu'en plein XIe siècle, des influences venues de la peinture antique s'y firent sentir. Les fonds finement dégradés, entre autres, qu'on peut admirer dans les manuscrits allemands du Xe au XIe siècle, y sont d'évidentes imitations des fonds atmosphériques de l'antiquité. Les exemples ne manquent même pas d'œuvres, où apparaît comme l'essai d'un véritable paysage. On n'approcha pourtant jamais autant du modèle classique en Occident, qu'ont pu le faire bien des peintres de Psautiers byzantins.

En même temps que se modifiait la conception artistique, les procédés et la technique entraient aussi parallèlement dans des voies nouvelles. Au cours de la période que nous étudions, toute tradition de peinture en quelque sorte impressionniste devait aller se perdant. En effet, n'ayant plus le sens et l'entente, dans les sujets, des profondeurs de la perspective, comment aurait-on pu continuer à pratiquer une peinture tendant aux effets de lumière et d'ombre? Le moyen âge semble avoir

senti de plus en plus fortement le besoin d'un dessin ferme et serré dans le rendu des figures. Aussi l'exécution par taches et modelé de peintre, presque sans contour, cesse-t-elle complètement avec le XI[e] siècle. En revanche, le dessin prend une telle importance qu'il peut être amené souvent à remplacer la peinture et à en tenir absolument lieu. C'est dans les manuscrits de l'époque gothique que cette pénétration de la peinture par les éléments du dessin, cette subordination de l'une à l'autre devait atteindre à son plus haut point d'achèvement. La peinture traverse ainsi une phase ornementale, qui réduisit de plus en plus l'écart primitif entre l'image et le reste du décor ornemental du manuscrit.

D'autre part, l'écriture cherche également à se rapprocher de la peinture par certains côtés, et à devenir comme une manière de peinture à son tour. Le moyen qu'on employa pour cela, dès les temps les plus reculés, ce fut d'interposer, pour les titres ou débuts de texte, des pages en caractères plus solennels, somptueusement ornées et décorées le plus souvent. A l'époque qui nous occupe, la peinture est généralement associée à ces pages, qui forment une sorte de transition au texte. Les manuscrits allemands des X[e] et XI[e] siècles sont particulièrement riches en décor de ce genre. Les livres d'Évangiles contiennent, en tête de chacun des textes évangéliques, une série qui va souvent de deux à six pages ainsi ornementées. Quant au texte même, il resta presque toujours très simple. A partir du X[e] siècle, on ne fit pour ainsi dire plus usage de parchemin pourpré dans les manuscrits, et même l'écriture d'or, si fréquente à l'époque carolingienne, devint des plus rares. C'est l'initiale qui va absorber peu à peu toute la part de décoration réservée au texte.

L'initiale, si l'on considère les deux termes extrêmes de son développement, est sortie de la simple lettre pour finir par servir de cadre aux images. Dans la période gothique, elle n'est plus en quelque sorte que le support d'une scène, d'une « histoire », comme on disait alors; et, bien qu'on puisse rencontrer des exemples de ce mode d'emploi dès l'époque carolingienne, ils ne commencent à devenir vraiment fréquents qu'au cours du XII[e] siècle. L'initiale carolingienne est, en général, conçue de façon purement ornementale. C'est dans le même esprit d'ensemble que se développa également l'initiale allemande du X[e] au XI[e] siècle, dont on pourrait trouver comme l'amorce et le prélude dans les écoles de Metz ou de Saint-Gall. Dans les manuscrits othoniens, l'initiale — répondant au caractère extraordinairement luxueux des œuvres — est exécutée généralement en tons d'or et d'argent. Le corps même de la lettre est conçu à la façon d'un ruban, dont les extrémités se natteraient richement. Du corps de l'initiale partent, en outre, des sarments ou rinceaux de branchages, qui se déploient et s'étalent sur un fond coloré. Des figures d'hommes ou d'animaux ne s'y mêlent que très rarement; et, quand il

s'en trouve, elles ont, comme les branchages mêmes, une forme nettement découpée en silhouette métallique.

En Angleterre et en France, l'initiale prit un aspect essentiellement différent. Au lieu d'une brillante parure de métal, elle garda le plus souvent un vêtement tout simple de couleur. En Angleterre, les vieilles traditions celtiques eurent une survivance d'action particulièrement prolongée. On y voit se maintenir avec ténacité, par exemple, une prédilection marquée pour les entrelacs et les nattages. La feuille d'acanthe, qui joue un rôle important dans les bordures, ne s'y déploie pas, d'ailleurs, en libre jeu de branchages, mais au contraire s'y ramasse et resserre de préférence en formes rigoureusement symétriques, offrant plus d'une analogie avec la manière aimée et pratiquée déjà dans les manuscrits franco-saxons. A la même époque, règne en France la plus grande diversité de styles. Tandis que, dans les provinces frontières du nord ou de l'est, l'initiale anglaise ou allemande exerce son influence, d'autres régions continuent à rester sous l'empire de traditions carolingiennes. Mais, en somme, tous les pays, quoique par des voies différentes, semblent avoir évolué vers le même but. C'est au XIIe siècle seulement que l'initiale à figures devient décidément fréquente. Elle est alors comme un champ ouvert à l'imagination et à la fantaisie librement créatrice des artistes; elle s'anime de tout un peuple de figures; on voit s'y multiplier des scènes pleines de vie où interviennent des hommes et des bêtes, et qui sont une sorte d'acheminement vers les pittoresques « drôleries » de l'art gothique.

Miniatures allemandes. — Dans une étude d'ensemble sur la peinture romane en sa période initiale, l'Allemagne mérite à tous égards de figurer au premier rang. Elle a, en effet, non seulement donné naissance aux plus brillantes œuvres picturales de cette époque, mais encore gardé à cette floraison même un caractère nettement rétrospectif, tout imprégné de souvenirs du passé. Le nom de « Renaissance othonienne », sous lequel on désigne cette période de l'art allemand, est de fait pleinement justifié par ces tendances. Nous avons déjà eu occasion de signaler plus haut les bases politiques de cet art. En dehors des liens avec l'Italie, il ne faudrait pas oublier, toutefois, un second et très important facteur : à savoir, le vif intérêt que la maison des Othons porta à toute manifestation d'effort intellectuel et artistique. Jusqu'au temps de la famille des Valois de France, au XIVe siècle, si fins amateurs d'art et si prodigues à cet égard, il serait impossible de grouper une telle suite de monuments, ornés de portraits des princes qui en ont fait la commande. Si aucune de ces images ne peut se rapporter avec certitude à Othon Ier († 975), du moins, entre Othon II et Henri V, c'est-à-dire jusqu'à l'extinction même de la race salique, on voit figurer ainsi tous les empereurs et rois, ainsi

qu'un grand nombre de leurs épouses. La plupart de ces représentations ont, d'ailleurs, un sens et une portée plus haute que n'en eut généralement la simple image de dédicace. Ce sont, en effet, comme des allégories d'une royauté favorisée de la protection divine. La main de Dieu couronnant les souverains marque et souligne d'ordinaire cette pensée théocratique. Dans le manuscrit d'Aix-la-Chapelle, Othon III (?) apparaît même trônant dans une mandorla, entouré par les symboles évangéliques et porté par la Terre, comme le représentant séculier du Christ dans le monde. L'idée de la puissance politique se manifesta aussi volontiers par l'introduction dans ces images de Pays personnifiés. C'est ainsi qu'en plusieurs portraits d'Othon III ou d'Henri II, se montrent, à côté du souverain, des figures de femmes représentant les contrées placées sous sa domination et qui lui rendent hommage : Sclavinia, Germania, Gallia, Roma, par exemple; ou Germania, Francia, Italia, Alemannia; ou encore Italia, Germania, Gallia, Sclavinia.

Ces manuscrits de luxe ornés de portraits d'empereurs étaient, soit des dons faits aux souverains, soit des présents qu'ils firent eux-mêmes, comme hommage et fondation pieuse, à des églises ou des monastères, bien qu'il ne soit possible aujourd'hui que dans un petit nombre de cas d'en connaître encore le lieu de destination originelle. Ils furent certainement exécutés tous en quelques centres restreints, quelques puissantes et importantes abbayes, dont les ateliers étaient seuls en état de répondre aux exigences particulières des commandes impériales. Il semble même que cet art de cour othonien se soit essentiellement et à peu près exclusivement développé en deux régions, qui furent justement aussi le principal foyer d'effort vers une Renaissance artistique, si étroitement liée à la cour impériale des Othons. En dehors de ces régions, fleurirent bien encore trois ou quatre écoles au moins, mais qui n'ont pour ainsi dire jamais, ou tout à fait exceptionnellement, fourni de manuscrits de luxe aux empereurs.

ÉCOLE DE REICHENAU. — Un des centres essentiels de la peinture othonienne fut l'abbaye bénédictine de Reichenau, sur le lac de Constance. Ce coin sud-ouest de l'Allemagne avait été déjà le siège d'une école de peinture à l'époque carolingienne : celle de Saint-Gall, justement renommée par son « Psalterium aureum ». Mais nous sommes moins bien renseignés sur ce que put être l'art de Reichenau au IX[e] siècle. Le fait que des peintres de Reichenau furent appelés à Saint-Gall même, pour décorer l'abbaye, permet de conclure à l'existence d'une école importante dès cette époque. On ne peut, toutefois, tirer de la miniature aucune indication précise, quant au caractère de ces peintures. Car les manuscrits du temps, qu'il paraît possible de rattacher avec vraisemblance à l'école de Reichenau, sont d'une extrême pauvreté d'images, en comparaison du grand cycle

que nous font connaître les *tituli* attribués à Walafried Strabon; les quelques peintures qu'on y trouve rentrent dans la tradition du groupe des Évangiles Ada. A la fin du IXe siècle, s'établit ici comme partout la tendance à supprimer presque complètement l'image, pour se consacrer uniquement au développement de l'ornementation. Encore cette dernière est-elle d'abord dénuée de couleur : c'est une ornementation en silhouette d'or et d'argent, sur fond de parchemin réservé, qu'on voit prédominer dans les canons, les initiales et les pages d'ornement. L'école de Saint-Gall et celle de Reichenau commencent par marcher parallèlement; puis, au cours du Xe siècle, celle de Saint-Gall passe à l'arrière-plan, tandis que Reichenau prend la tête et se met à développer vers le milieu du siècle les formes ornementales, particulièrement le type d'initiales à rinceaux, qui est caractéristique de la période othonienne et peut même être signalé comme la plus importante innovation artistique du temps. Citons, comme chefs-d'œuvre de cette époque de transition, deux manuscrits d'*Évangiles* à Weimar et à Munich (Clm. 11 019, qui est le tome II du manuscrit de Weimar, et Clm. 22 511), ainsi qu'un *Sacramentaire de Saint-Alban* à Mayence (Bibl. du Séminaire).



Phot. Haseloff.

Fig. 594. — L'Annonciation aux bergers. (*Codex Egberti*, Bibl. de Trèves, n° 24).

C'est seulement après le milieu du Xe siècle que l'école de Reichenau commence à produire des œuvres abondamment enrichies d'images : et aussitôt l'ornementation en silhouette d'or et d'argent se détache sur fond coloré, et se complique de décoration peinte. L'œuvre la plus importante de ce genre est l'*Évangélistaire de Géron, archevêque de Cologne*, à la Bibliothèque de Darmstadt (n° 1948). Viennent ensuite le *Psautier d'Egbert, archevêque de Trèves*, à Cividale, et l'*Évangélistaire de l'abbaye de Poussay*, à Paris (Bibl. nat., lat. 10514). Ces trois manuscrits, dont deux visiblement exécutés déjà sur commande étrangère, sont encore absolument, par le style et la technique des figures, sous la dépendance des Évangiles Ada. Les deux derniers laissent seulement percevoir clairement qu'ils sont d'une époque où étaient déjà sorties de l'atelier de Reichenau des œuvres d'un goût plus moderne; et tous trois sont déjà, par l'ornementation des initiales, en pleine formule d'art othonien.

L'archevêque de Trèves, Egbert, qui commanda le Psautier dont il vient d'être question, fut un des princes de l'Église les plus éminents de son temps. Il appartenait au groupe d'esprits supérieurs dont les Othons

surent s'entourer, et résida longtemps à la cour en qualité de chancelier impérial. Il favorisa de tout son pouvoir, et avec grand succès, la culture artistique sur le territoire de Trèves, son diocèse. Son nom est, d'ailleurs, moins connu dans l'histoire de l'art par ce Psautier, que par l'*Évangélistaire* qu'il fit exécuter également à Reichenau par les artistes Kérald et Heribert.

Ce manuscrit, aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Trèves, peut être regardé comme le chef-d'œuvre de la Renaissance othonienne. Outre une image de dédicace qui nous permet d'entrevoir les traits finement aristocratiques du prélat, ainsi que les quatre figures habituelles d'Évangélistes, le manuscrit ne contient pas moins de 51 illustrations, divisées même parfois en plusieurs scènes et offrant toute une suite de la vie du Christ. Le cycle débute par l'Annonciation et la Visitation, et poursuit le récit des principaux événements de la Vie du Christ jusqu'à la Pentecôte, dans l'ordre chronologique même des faits. L'illustration des livres de Péricopes, dont nous avons signalé plus haut l'importance, fait ainsi brillamment son entrée dans l'histoire de l'art. La miniature carolingienne n'offrait en ce genre aucun précédent; et il est indéniable qu'on ne soit remonté pour ce manuscrit à d'autres sources. Il y a une profonde différence, d'ailleurs, entre les figures de pleine page du début — les Évangélistes sur des fonds richement ornementés — et les illustrations mêmes du texte. Ces dernières sont nées sous l'influence directe de modèles d'art primitif chrétien occidental, datant du ve siècle environ. Le célèbre Virgile du Vatican et les fragments de l' « Itala » de Quedlinburg, à Berlin, sont, en effet, dans une étroite connexité de style avec le *Codex Egberti*. La Renaissance othonienne fait ainsi revivre des formules artistiques vieilles de plus de cinq cents ans. Les éléments essentiels d'art primitif chrétien, qu'on retrouve en ce manuscrit, sont les suivants. Les images, entourées d'un cadre extrêmement simple, sont le plus souvent en forme de bandes intercalées dans le texte. Les scènes mêmes s'y détachent sur des fonds de couleur aux teintes dégradées infiniment délicates — la délicatesse des tons étant tout à fait caractéristique de la première période d'art othonien — où transperce encore le souvenir d'une représentation de l'atmosphère à la manière antique. Le paysage, ainsi que les architectures, qui sont pleines de réminiscences antiques, se réduisent à des indications schématiques et sommaires. Les figures ne sont pas moins marquées non plus de caractère classique. Si l'on ajoute, enfin, que plus d'un détail de technique et de coloris éveille directement le souvenir des fragments de Berlin, on serait presque tenté de croire ici à la simple copie d'un modèle antérieur. Mais le caractère iconographique des images y contredit nettement. Celles qui vont, notamment, de l'Adoration des Mages à la Guérison du lépreux, et qui diffèrent des autres,

d'ailleurs, par le style autant que par le coloris, prouvent déjà des influences byzantines.

Le *Codex Egberti* est l'expression la plus pure de la Renaissance othonienne. Il n'existe qu'un petit nombre de manuscrits, relativement peu importants, dans le même style. L'école de Reichenau paraît s'être engagée peu de temps après dans d'autres voies, qui la rapprochèrent sensiblement plus du sentiment artistique habituel du moyen âge. La production de l'abbaye dut être, en tout cas, extraordinairement active et féconde. Car nous voyons les œuvres de Reichenau se répandre dans toute l'Allemagne, et plusieurs même pénètrent jusqu'en Italie. L'*Évangélistaire de saint Ansfried* au Musée archiépiscopal d'Utrecht, les *Évangiles de l'empereur Othon* au Dôme d'Aix-la-Chapelle, le manuscrit d'*Évangiles* offert par le chanoine Hillinus au Dôme de Cologne (Bibl. du Chapitre, n° XII), un *Sacramentaire de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves*, à Paris (Bibl. nat., lat. 18005), la plupart des manuscrits de luxe dont l'empereur Henri II fit don au Dôme de Bamberg, sa fondation préférée (Bibl. de Munich ou de Bamberg), enfin, à Oxford, un manuscrit provenant d'Aquilée sont tous produits des ateliers de Reichenau, auxquels la plupart des centres importants de culture othonienne semblent s'être adressés, jusqu'à les surcharger de commandes. Le pape Grégoire V, ami et parent d'Othon III, conféra même à Reichenau des privilèges, en échange desquels l'abbaye eut à fournir à Rome des manuscrits liturgiques, qui ne furent certainement pas sans peintures.



Phot. Haseloff.

FIG. 595. — Saint Luc.

(*Évangiles du Dôme de Bamberg*, Bibl. de Munich, Clm. 4453, cim. 58.)

La floraison de l'école de Reichenau ne paraît pas s'être prolongée au delà de deux générations. C'est à l'époque des derniers Othons qu'elle fut à son apogée. Déjà les œuvres exécutées pour Henri II commencent à devenir sèches, sans vie; elles tournent à la formule. La plupart des travaux de cet atelier se compose de manuscrits d'Évangiles ou de Péricopes. On y trouve aussi des Sacramentaires, ainsi que quelques autres manuscrits liturgiques. Il nous faut citer enfin, comme une particulière rareté, une *Apocalypse* (Bibl. de Bamberg, A. II, 42), dont l'illustration est tout à fait isolée dans l'histoire de l'art allemand au moyen âge.

Le cycle habituel des miniatures à figures de l'école se borne particulièrement aux scènes du Nouveau Testament et aux images d'Évangélistes. L'Ancien Testament n'y apparaît pour ainsi dire pas. Ce sont les principaux épisodes de la vie du Christ qui reviennent le plus fréquemment. En quelques traits sont indiquées les scènes de l'enfance et de la jeunesse, tandis que la Passion et tous les événements postérieurs à la Résurrection sont traités beaucoup plus en détail. La période d'activité terrestre donne lieu à la représentation des miracles, ainsi que d'une suite de paraboles, entre autres celle du Bon Samaritain. Le Christ est presque toujours représenté, dans cette école, jeune et sans barbe. Dans les scènes de la Crucifixion, il est généralement vêtu d'une longue robe à manches. Les sujets sont ordinairement dans un style narratif très simple et dégagé de tout accessoire symbolique. La base iconographique doit en être cherchée dans l'art primitif chrétien d'Occident. Çà et là seulement se feraient sentir des influences byzantines : dans le coussin, par exemple, employé pour servir de couche à la Vierge à la Naissance du Christ, ou dans les anges qui assistent au Baptême. La richesse d'invention des artistes est, d'ailleurs, le plus souvent merveilleuse. Un sujet d'usage courant et presque banal, tel que les figures d'Évangélistes, prit dans cette école un aspect tout à fait à part. L'Évangéliste est représenté ici trônant dans une auréole, avec des livres sur les genoux, tandis qu'au-dessus de lui, dans une mer de nuages traversés par des vibrations de rayons, apparaît son symbole, ainsi qu'un certain nombre de prophètes accompagnés d'anges. Sur deux de ces images, aux pieds de l'Évangéliste, on voit même sortir les fleuves du Paradis, où des hommes et des daims viennent avidement s'abreuver. C'est dans un goût analogue de bizarrerie et de fantastique saisissant que le même peintre a représenté ailleurs la Vision d'Isaïe. Cette fois, c'est le Christ qui trône dans la mandorla enveloppée par des masses de nuages de trois tons, tout sillonnés d'éclairs, tandis qu'autour, sur fond vert, sont six séraphins.

Pour traduire en images des inspirations artistiques de cette importance, il fallait naturellement être doué d'un talent de peintre tout à fait supérieur. Le fait est que la plupart des chefs-d'œuvre qui nous occupent

sont arrivés, dans la technique et le coloris, à un degré de perfection remarquable. Mais le mode d'emploi des couleurs, après avoir été d'abord un procédé de peintre modelant en quelque sorte dans la pâte, ne tarda pas à devenir bientôt mesquin et de dessin plus marqué, quelque répugnance qu'ait toujours eu l'école, d'ailleurs, pour le ferme cerné des contours. L'or prédomina aussi de plus en plus, comme fond, derrière les figures; et, quand il ne remplit pas toute la surface, il en occupe au moins, d'ordinaire, le champ central intérieur. Plus qu'aucune autre, en somme, cette école approcha du pur type roman. Seul un rapide déclin l'arrêta dans la marche normale de son développement.

La richesse inventive des peintres de Reichenau ne s'est pas moins affirmée dans la partie purement ornementale. L'école est étonnamment fournie en motifs variés d'ornement empruntés, soit au fonds de l'art primitif chrétien, soit au groupe des Évangiles Ada. C'est à ce dernier groupe, notamment, qu'elle doit l'amour des arcades richement décorées et l'emploi de ces animaux réalistes qui, dans les tympans des canons, furent de tradition si longue et si fidèle. Une variante du motif, qui fut particulière à l'école, consista à reprendre également volontiers des animaux de ce genre en dessin d'or sur pourpre, dans les riches bordures des manuscrits, auxquels ils donnèrent un charme piquant. La magnificence des pages d'ornement est encore accrue par la multiplicité et la variété des formes d'initiales que l'école employa. La plupart sont exécutées tout en or, dans un système propre de rinceaux qui se déroulent de façon absolument irrégulière, par série de mouvements brusques et violents. Mais on y rencontre aussi des lettres remplies simplement d'une grosse feuille d'acanthe sur le type byzantin.

ÉCOLE DE TRÈVES-ECHTERNACH. — Si quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'école de Reichenau ont vu le jour grâce à des commandes de l'archevêque de Trèves, Egbert, c'est probablement aussi à l'instigation de ce prélat que naquit l'école de Trèves elle-même. Les œuvres de cette école peuvent se répartir en deux groupes: l'un, plus petit, où se rangent des manuscrits importants très fins et soignés; l'autre, plus considérable, qui comprend les œuvres plus modernes, plus rudes, plus provinciales. Le premier de ces groupes est vraisemblablement originaire de Trèves même, ou plus exactement de l'abbaye de Saint-Maximin. Le second, au contraire, paraît être sorti d'un centre voisin de Trèves, l'abbaye d'Echternach, rétablie et restaurée en 974 par les Bénédictins. Les travaux des moines d'Echternach nous sont d'autant mieux connus que cet atelier prit au XIe siècle la place de celui de Reichenau, et eut désormais la commande des manuscrits de luxe destinés aux empereurs.

L'école de Trèves-Echternach commence donc par marcher parallèlement à celle de Reichenau, puis finit par la remplacer totalement. Si

elle eut une durée incomparablement plus longue que l'école de Reichenau, elle n'a laissé trace, en revanche, d'aucun progrès, d'aucun appoint vraiment utile au développement général de la peinture du moyen âge. La grande époque créatrice d'art fut également ici la fin du x[e] siècle, et le xi[e] ne fait plus que vivre sur le trésor des formules nouvellement créées, jusqu'à l'épuiser littéralement. L'école de Trèves-Echternach n'a pas eu la même évolution que celle de Reichenau. Dès le x[e] siècle, elle est déjà stagnante, et aucune personnalité artistique de quelque importance ne vint y ébranler la routine des formules traditionnelles. Cette tendance à l'immobilité est en quelque sorte innée chez elle. L'absence de toute recherche d'animation vive dans l'expression; l'amour, au contraire, d'une certaine tranquillité paisible, touchant presque à l'immobilité, dans les scènes représentées; le goût enfin, dans les initiales, d'un déroulement harmonieux de rinceaux, où tout mouvement brusque, irrégulier et violent est soigneusement écarté, semblent bien témoigner, en tout cas, d'un tempérament que ne tourmentait pas un impatient désir de progrès. D'accord avec ces tendances, on peut également remarquer le ferme et rigoureux attachement de l'école aux types une fois fixés. Aucune autre, en effet, n'a produit d'aussi nombreuses et fidèles copies.

La richesse inventive et la variété font donc totalement défaut à l'école de Trèves-Echternach. Où elle se montre à son avantage, c'est dans le soin extrême d'exécution de ses meilleurs travaux et dans leur somptuosité décorative. L'exécution picturale des plus anciennes œuvres est étonnamment bonne; les couleurs y sont très soigneusement fondues, le dessin extraordinairement net, la facture lisse; et l'on n'y sent pas plus de souvenirs de la manière impressionniste, par taches un peu lâches, que d'acheminement vers la sécheresse du dessin au trait colorié. Les dernières œuvres de l'atelier d'Echternach montrent encore justement d'étonnantes qualités techniques. Quant aux plus anciennes, elles égalent, en délicatesse et en finesse d'harmonie dans les couleurs, les plus belles œuvres de Reichenau. A Trèves, on trouve aussi de ces fonds par série de colorations doucement dégradées. Le coloris, toutefois, est généralement différent de celui de Reichenau. Cela apparaît, notamment, de façon particulièrement claire dans l'ornementation des initiales. Les lettres ici sont en or, se détachant sur des fonds de pourpre, et dans l'intervalle des rinceaux d'or, le fond est d'ordinaire coloré de vert et de violet. Cette juxtaposition de vert et de violet est tout à fait caractéristique de l'école. Un autre caractère propre fut aussi l'emploi du blanc, qui donna à ses pages décoratives un charme particulier. Les produits d'Echternach perdirent vite, d'ailleurs, la finesse d'harmonie colorée; ils eurent, au contraire, un coloris fastueux qui, bien que souvent dur et même criard, conféra pourtant aux manuscrits de luxe exécutés pour les empereurs



MINIATURE DU REGISTRUM GREGORII (Musée Condé Chantilly)

OTHON II ENTOURÉ DES QUATRE NATIONS

de la dynastie salique une singulière et indéniable puissance d'effet.

Comme point de départ à l'examen de l'École de Trèves, il nous faut considérer, d'abord, une œuvre qui fut exécutée pour l'archevêque Egbert et terminée peu d'années après la mort d'Othon II. C'était un exemplaire de luxe du *Registrum Gregorii*, dont Egbert avait fait hommage au Dôme de Trèves. Le manuscrit lui-même est perdu, et il ne nous en reste que deux miniatures à figures. L'une, où est figurée la légende bien connue du scribe observant, par le trou d'un rideau, la façon dont saint Grégoire est inspiré par la colombe, est conservée à la Bibliothèque de Trèves. L'autre, qui nous montre, trônant sous un baldaquin, l'empereur Othon II salué par les Nations, est aujourd'hui exposée dans la galerie de Chantilly. Ces deux peintures ne constituent pas seulement l'œuvre la plus importante de l'école de Trèves. On peut dire que, dans tout l'art othonien, elles n'ont pas été, en somme, surpassées. L'image de saint Grégoire permet, d'ailleurs, de revendiquer pour l'atelier de Trèves au temps d'Egbert un manuscrit des *Évangiles* que le roi de France, Charles V, offrit en 1379 comme présent à la Sainte-Chapelle (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 8851). Ce manuscrit, sans avoir la finesse d'exécution des deux fragments dont nous venons de parler, est également un excellent type de l'école de Trèves-Echternach. Tout, dans son aspect d'ensemble, témoigne de ressouvenirs des manuscrits du style des Évangiles Ada; format, disposition de l'écriture et sujets, tout reporte à des modèles de ce genre, sans qu'on puisse trouver trace, pourtant, d'une tradition directe d'école. Le livre est somptueusement rédigé, d'un bout à l'autre, en écriture d'or, d'emploi abondamment répandu, comme on sait, à l'époque carolingienne, et qui, au temps des Othons, se limite à peu près exclusivement à l'école de Trèves-Echternach. On n'y trouve que cinq grandes miniatures à sujets : un Christ de majesté avec les quatre Évangélistes et leurs symboles ; puis les Évangélistes placés chacun, comme portrait d'auteur, en tête de son Évangile. Ces derniers sont pour l'école absolument caractéristiques. Non seulement on les vit se répéter fréquemment dans les manuscrits d'Echternach ; mais ils furent encore plus d'une fois copiés, avec quelques variantes, par l'école de Reichenau. Les Évangélistes trônent ici sous une haute arcade, avec leur symbole au-dessus d'eux dans le tympan, tout à fait conformes à la tradition des Évangiles Ada. Leur attitude est solennellement paisible. Seul saint Jean se dresse brusquement, comme surpris et effrayé par l'inspiration. Notons, en outre, une singularité bizarre, c'est que saint Marc est presque toujours représenté, dans cette école, en costume d'archevêque. Ce fut une idée propre au groupe de Trèves-Echternach et qu'on pourrait rattacher peut-être à quelque source orientale.

Nous ne connaissons, malheureusement, la suite d'illustrations du

Nouveau Testament usitées dans l'école de Trèves que par des manuscrits de date plus récente, et aussi beaucoup plus faibles en général, appartenant au groupe d'Echternach. C'est le *Codex aureus* de Gotha, encore décoré aujourd'hui de sa reliure primitive, où sont figurés en relief d'or l'impératrice Théophanu († 991) et son fils le roi Othon III, qui ouvre la série (Musée de Gotha). Outre les sujets déjà rencontrés plus haut dans les Évangiles de la Sainte-Chapelle (Christ de majesté, Évangélistes et canons), ce manuscrit renferme encore une suite de seize pages d'illustrations, réparties quatre par quatre en tête de chaque Évangile, et contenant chacune en trois bandes le développement successif des scènes de la vie du Christ. En tête de saint Mathieu, c'est l'histoire de la jeunesse jusqu'à la Vocation des apôtres; pour saint Marc, ce sont les Miracles du Christ; pour saint Luc, la parabole des travailleurs de la vigne, celle du banquet et celle du pauvre Lazare; pour saint Jean, enfin, la suite de la Passion, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Pentecôte. C'est là un des cycles les plus riches de la peinture othonienne, sur lequel l'école d'Echternach elle-même devait seule encore surenchérir. A cette abondance d'images répond également un goût de particulière magnificence dans les pages ornementales, qui contribuent avec l'écriture d'or à donner au manuscrit un cachet de luxe parfait. Il nous faut signaler encore, à ce propos, une particularité de l'école d'Echternach : c'est que les manuscrits et chacune de leurs principales subdivisions y débutent volontiers par des pages décoratives, ornées de motifs qui se répètent, en libre imitation d'étoffes orientales. Leur emploi paraît correspondre à celui des feuilles de garde actuelles. Ce n'est que tout à fait par exception qu'un parchemin de ce genre et de ce décor porta également des lignes d'écriture. Le seul exemple qu'on en puisse citer est une charte de calligraphie soigneuse (aujourd'hui à Wolfenbüttel), par laquelle Othon II fait une donation à son épouse Théophanu.



Phot. Haseloff.

Fig. 596. — Le roi Henri III et la reine Agnès adorant la Sainte Vierge. (*Évangiles du Dôme de Spire*, Bibl. de l'Escurial.)

Les productions de l'école d'Echternach sont en nombre considérable. C'est par une très abondante suite d'images que se font remarquer deux livres de *Péricopes*, l'un à la Bibliothèque de Bruxelles (n° 9428); l'autre à celle de Brême. Ce dernier présente même, à bien des égards, un intérêt tout particulier. Les illustrations sont, d'abord, en partie copiées du Codex Egberti, qui se trouvait, comme on sait, à Trèves même. De

plus, il contient, en outre, des scènes historiques d'un caractère très personnel. Deux de ces miniatures représentent la visite que fait à l'abbaye d'Echternach un certain roi Henri (peut-être Henri II), avec sa mère Gisèle. Une autre nous montre la cérémonie de présentation du manuscrit au roi. Une quatrième, enfin, nous introduit dans l'atelier même d'Echternach, où travaillent deux scribes, un moine et un laïque.

Les manuscrits de Bruxelles et de Brême sont de petit format. C'est, en revanche, dans les gigantesques proportions du manuscrit de Gotha que furent exécutées de nouveau trois magnifiques œuvres du milieu du xi[e] siècle : un manuscrit des *Évangiles* écrit pour l'abbé Gérard de Luxeuil, et qui n'est plus que partiellement conservé (Paris, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 2196); un autre, que l'empereur Henri III et l'impératrice Agnès avaient commandé pour Goslar, et qui est aujourd'hui à Upsala; un troisième, enfin, probablement déjà commencé du temps de l'empereur Conrad II et de l'impératrice Gisèle, mais terminé seulement sous Henri III et Agnès, leurs successeurs, qui en firent hommage au Dôme de Spire, actuellement à l'Escurial. Ce dernier est le plus grand manuscrit de l'école, en même temps que celui qui a été décoré de la façon la plus prodigieusement riche et luxueuse. Indépendamment d'une surabondance de pages ornées, des canons et des deux images de dédicace, où figurent le Christ et la Vierge avec les deux couples d'empereurs, on n'y trouve pas moins de 55 illustrations, souvent même disposées par bandes et couvrant la page entière. Le précieux trésor d'images du *Codex aureus* de Gotha réapparaît ici encore amplifié, et semé cette fois à même le texte du manuscrit. Dans le détail des illustrations, il y a de nombreuses et frappantes analogies avec les scènes antérieurement créées, bien qu'elles n'en soient pas pourtant la copie proprement dite. On y retrouve une riche illustration des paraboles, auxquelles est venue s'ajouter encore l'histoire du Bon Samaritain. Aucun progrès artistique notable ne saurait se constater, toutefois, par rapport au manuscrit de Gotha. La seule différence essentielle, c'est que les fonds d'or interviennent ici plus fréquemment. Par un assez curieux hasard, les têtes du Christ, de la Vierge et de l'ange de saint Mathieu, dans les images de dédicace, ont été repeintes de main byzantine, et dans un sentiment de beauté, qui fait d'autant mieux ressortir le caractère assez déplaisant du type ordinaire d'Echternach. Le goût de faste et de magnificence de ces artistes, qui les mettait si bien en mesure de répondre aux commandes impériales, de façon à satisfaire pleinement leurs fastueux clients, ne doit pas nous illusionner sur les faiblesses et imperfections nombreuses, en raison desquelles leurs œuvres doivent être rangées, malgré tout, fort au-dessous de celles de Reichenau. Si une des dernières productions de l'école, la *Vie illustrée de saint Willibrord* par l'abbé Théofried — dont le meilleur exemplaire est à Gotha

(Bibl. ducale, I, 70) — nous offre un plus agréable ensemble de style, on n'y constate pas pour cela de véritable progrès artistique au sens même du mot. L'école mourut avec le XIe siècle finissant, après s'être en réalité complètement survécu à elle-même.

ÉCOLE DE COLOGNE. — L'école de Reichenau et celle de Trèves-Echternach — dans la mesure où on y peut retrouver l'influence de types carolingiens — marchèrent visiblement sous la dépendance du groupe des Évangiles Ada, qui exerçait encore jusque sur de tardifs manuscrits d'Echternach, pour des détails tout extérieurs tels que le format et l'écriture, une action si fortement marquée. Ce groupe est, d'ailleurs, de son côté, en contraste nettement tranché avec les écoles carolingiennes d'Aix-la-Chapelle (?), de Reims et de Corbie (?), qu'unissent les unes aux autres des liens aussi nombreux qu'étroits. Il est donc tout naturel que, dans les centres où les écoles carolingiennes que nous venons de citer eurent une survivance d'action, nous rencontrions des œuvres d'un style et d'un goût diamétralement opposés à ceux de l'art de Reichenau et de Trèves. Cologne semble avoir été le siège par excellence d'une école de ce genre. Y eut-il à Cologne dès l'époque carolingienne une importante école de peinture? Cela n'est pas très sûr. En tout cas, il paraît de toute impossibilité d'établir aucun rapport de connexité solide et sérieuse entre les œuvres qui purent y naître à l'époque carolingienne et la production même de l'époque des Othons. L'école de Cologne se distingue, d'abord, tout à fait essentiellement des précédentes, en ce que des manuscrits de grand luxe, tels qu'en commandaient les empereurs, y sont totalement inconnus. C'est à peine si l'on y rencontre même des miniatures de dédicace, où figurent les prélats colonais. L'archevêque Evergerus (985-999) est à peu près le seul qui apparaisse ainsi, comme donateur, dans un *Lectionnaire* du Dôme de Cologne (Bibl. du chapitre, n° CXLIII). On paraît s'être beaucoup plutôt adressé volontiers de Cologne même aux ateliers du dehors, qui pratiquaient et représentaient l'art de la cour, bénéficiant par cela même d'un grand renom. C'est ainsi, du moins, que les manuscrits offerts par l'archevêque Géron ou par le chanoine Hillin au Dôme de Cologne sont à ranger dans l'école de Reichenau.

Malgré cette absence de tout caractère de luxe et de magnificence princière, l'école de Cologne nous donne une suite d'œuvres, qui sont d'une certaine importance pour l'histoire de l'art, bien que conçues dans un esprit marqué d'archaïsme. Ce sont pour la plupart des manuscrits d'Évangiles et des Sacramentaires, tous dans le petit format carré des écoles carolingiennes du nord de la France ci-dessus mentionnées. L'œuvre la plus importante de l'école est un *Sacramentaire de Saint-Géréon*, aujourd'hui à Paris (Bibl. nat., lat. 817), dont les miniatures représentent les principaux épisodes de la vie du Christ. On voit reparaître le même

cycle — sous forme beaucoup plus complète, mais aussi de valeur artistique moindre — dans un manuscrit des *Évangiles* offert par une certaine abbesse Hitda au couvent westphalien de Meschede (Bibl. de Darmstadt, n° 1640). Les illustrations se rapportent ici uniquement à la jeunesse du Christ, à ses actes et à ses miracles; et de la série de la Passion, la Crucifixion seule intervient. Contrairement aux habitudes de l'école d'Echternach, chaque scène remplit à elle seule une miniature de pleine page, avec texte explicatif en regard. La facture en est assez variable. Les couleurs y sont généralement appliquées par couche épaisse et fortement triturée, qui contraste absolument avec la manière unie et lisse des écoles précédentes. L'étrange façon dont cet artiste entend et manie la couleur se manifeste surtout nettement dans la série des scènes où il s'efforce de rendre, à sa manière, un ensemble donné d'espace et de paysage. L'effet obtenu est tout à fait baroque. Monticules de terrain, arbres, plantes, ainsi que villes et maisons, sont d'abord mêlés confusément en un fouillis bariolé de teintes conventionnelles; et sur ces fonds, déjà étrangement systématiques, viennent encore couler et se répandre d'innombrables ruisseaux de couleur, aussi incompréhensibles qu'inattendus. L'or, en outre, est loin d'être ménagé, et plus d'une fois on voit même apparaître bizarrement dans les nuages des branchages d'or. Il n'est pas douteux que l'imagination de l'artiste ne se soit emparée ici, sans trop les comprendre, de motifs antérieurs autrement conçus. Les modèles qu'on a tout lieu de supposer — vu les fortes analogies de style — sont à chercher probablement dans les Bibles de l'école dite de Corbie, où, d'ailleurs, le Nouveau Testament était encore beaucoup plus misérablement traité. D'autres influences, à vrai dire, peuvent être entrées aussi concurremment en jeu. Les types d'Évangélistes de l'école de Cologne — que nous représentent au mieux deux manuscrits des *Évangiles* conservés, l'un à Cologne (Archives communales, W. 312), l'autre à Milan (Bibl. ambroisienne, C. 53, sup.) — se rattachent, par exemple, presque directement à l'école dite du palais, et au modèle qu'on en trouve, notamment, dans les Évangiles de Charlemagne au trésor impérial ou Schatzkammer de Vienne. C'est à la même source que nous reportent aussi les canons, dont la simplicité, d'effet toujours purement et strictement architectonique, est en si absolu contraste avec la fantaisie brillante, bariolée et pittoresque, que donnèrent à ce motif les écoles plus ou moins dérivées ou dépendantes du groupe



Phot. Haseloff.

Fig. 597. — L'Annonciation.
(*Sacramentaire de Saint Géréon*, Paris, Bibl. nat., lat. 817.)

des Évangiles Ada. Relativement prononcée fut aussi dans tous ces manuscrits la part d'éléments byzantins, qu'on vit intervenir dans le détail de la composition aussi bien que dans les types. L'école de Cologne eut, notamment, une prédilection marquée pour le type du Christ barbu. Les scènes de la Crucifixion le représentent volontiers ainsi, suspendu mort à la croix, tandis qu'au dessous apparaissent seuls d'ordinaire la Vierge et saint Jean. Dans l'expression de la douleur et du deuil désespéré, cette école sut atteindre à une vigueur dramatique, que les œuvres de l'époque romane devaient à peine surpasser. Ajoutons, enfin, que tous ces manuscrits colonais surabondent de pages d'ornement, pour lesquelles ils se sont même constitué un système propre de bordure par encadrements multiples.

A côté de ce groupe, qui est si loin et si différent des œuvres de la Renaissance othonienne, il y en eut, d'ailleurs, un autre à Cologne, de goût moins rétrospectif et se rapprochant davantage du style de Trèves. La facture ici est lisse, beaucoup plus mesquine, aussi, que dans les manuscrits précédents. On peut citer comme appartenant à ce groupe un manuscrit de Cheltenham (nº 3007), visiblement influencé par la manière du maître du Registrum Gregorii. Dans un manuscrit des *Évangiles* conservé à la Bibliothèque de Bamberg (A. II, 18), on sent, en revanche, comme une sorte de mélange des deux tendances régnantes à Cologne.

Un troisième groupe de manuscrits colonais ne nous est malheureusement connu que par des imitations tout à fait médiocres et défectueuses du XIᵉ siècle, répétant et copiant de façon servile un original perdu. Les Évangélistes de ces manuscrits nous ramènent encore aux types de l'école du palais; mais les fonds se sont ici comme figés en une succession raide et dure de trois bandes de couleurs tranchées. Les *Évangiles de Saint-Géréon*, à la Bibliothèque de Stuttgart (Bibl. fol. 21), nous offrent le meilleur type conservé de cette série d'images; mais, malgré la finesse toute particulière de leur coloris, ces peintures ne doivent pas nous faire oublier pourtant qu'elles n'ont gardé qu'un faible reflet du chef-d'œuvre original. Ce dernier existe encore — dans la Bibliothèque de Mme Rylands à Manchester — mais malheureusement complètement dépouillé de ses miniatures à figures. Les images d'empereurs qu'on y voit intervenir sous forme de monnaies suffiraient à prouver que le manuscrit est bien encore de l'époque othonienne. Le goût des pages ornées, ainsi que l'accord des tons, le style des rinceaux dans leur déroulement, la facture des fonds, y dénotent également l'influence des modèles de l'école de Trèves-Echternach.

Écoles du nord de l'Allemagne. — Dans toute la région nord de l'Allemagne, on ne trouve pour ainsi dire rien d'équivalent à la brillante floraison picturale des écoles rhénanes. La Saxe, bien qu'ayant donné la

dynastie à l'Empire, et malgré les efforts faits par les Othons pour y développer la haute culture, ne put suivre l'élan rapide que l'art avait pris dans les vieilles abbayes rhénanes. Toutefois, elle ne manqua pas totalement de miniaturistes habiles. Au début de l'ère othonienne, on y voit paraître certains manuscrits de luxe, qui peuvent rivaliser dans une certaine mesure avec les œuvres de l'école de Reichenau. Le caractère de ces travaux, purement ornemental et tout rétrospectif, est, d'ailleurs, inspiré de modèles carolingiens absolument différents de ceux qu'imitaient les écoles rhénanes. Les rapports de race avec l'Angleterre et la situation géographique facilitant les communications, cet art est fortement imprégné du style franco-saxon qui s'était créé, dans le nord de la France et les Pays-Bas, sous les influences d'Outre-Manche. Il est même tels de ces manuscrits qu'un examen superficiel pourrait attribuer à l'école franco-saxonne elle-même. Mais bientôt l'art saxon se forma un style particulier. Le caractère des initiales devint plus riche, pour ne pas dire plus baroque; aux apports franco-saxons se mêlèrent des éléments de goût othonien; enfin, l'école adopta, comme particularité propre, des fonds pourprés à décor d'ornements. Les plus riches d'entre ces manuscrits ne se bornèrent pas à semer ces fonds de feuilles d'acanthe ou de palmettes, mais imitèrent tout le luxe des étoffes orientales ornées de figures d'animaux stylisés. Le chef-d'œuvre de l'école sont les *Évangiles de Quedlinburg*, à la Bibliothèque de Wernigerode (Za, 56), manuscrit remarquable par le beau coloris de ses pages, reluisantes de toutes les nuances du pourpre et de brillants rehauts d'or. D'autres échantillons de même style, tous manuscrits d'*Évangiles*, se trouvent à Leipzig (Bibl. de l'Université, ms. 76), à Wolfenbüttel (Ms. Aug., fol. 84, 5, et Helmst. 426) et ailleurs. Les ateliers saxons ont suivi ces formules jusqu'en plein XIe siècle, sans avoir jamais gagné de style propre dans la figure : car les manuscrits à peintures de cette époque s'inspirent, pour les sujets, soit de modèles plus anciens, soit des types habituels aux écoles rhénanes ou bavaroises.

De Minden provient un groupe assez considérable de manuscrits à peintures, dont l'évêque Sigebert (1022-1036) avait fait la commande; mais, au point de vue de l'art, ils sont en étroit rapport de subordination à l'école de Reichenau. Les œuvres de l'école d'Hildesheim méritent, de leur côté, un certain intérêt. Nous sommes très renseignés sur la puissance et l'efficacité d'action de saint Bernward, l'amateur d'art éminent, grâce auquel cette école prit naissance. La peinture n'y atteignit pourtant jamais à la supériorité remarquable, dont les œuvres de sculpture, et notamment les célèbres fontes en bronze dues à Bernward lui-même ou à son école, semblent à Hildesheim avoir eu en quelque sorte le monopole. Les manuscrits d'Hildesheim sont, sans doute, richement illustrés, en particulier les *Évangiles de saint Bernward* (Trésor du Dôme, n° 18);

mais ils manquent de tout caractère net d'école, et seraient beaucoup plutôt dans une note éclectique. C'est au XIIe siècle seulement qu'Hildesheim devait devenir le siège d'une école vraiment importante et en pleine possession d'une originalité propre.

En revanche, nous nous trouvons à Fulda en présence d'un atelier qui sut dépasser les limites étroites des besoins locaux. Il est assez étrange de constater qu'à l'époque carolingienne, alors que Fulda était un foyer intellectuel de premier ordre exerçant au loin son action, on n'y puisse localiser une école de peinture proprement dite. Du moins, ce n'est pas l'élément d'art qui prédomine, qui est le but même poursuivi, dans les œuvres sûrement émanées de Fulda à cette époque. Elles rentreraient beaucoup plutôt dans le cadre plus humble d'une simple illustration de texte. La production de Fulda, aux Xe et XIe siècles, n'est pas du tout à considérer comme une suite de ces modestes débuts carolingiens. Il s'agit là, d'ailleurs, d'œuvres pour la plupart de second rang, et qui offriraient peut-être, surtout avec l'école de Cologne, des points de comparaison. Chose curieuse, on ne connaît presque uniquement jusqu'ici que des *Sacramentaires*, comme appartenant à cette école, et aussi une *Passion de saint Kilian et de sainte Marguerite* (Hanovre, Bibl. Royale, I, 189). Le manuscrit le plus richement illustré de la série est à Goettingen (Bibl. de l'Université, Ms. theol. 231). D'autres s'y rattachent à Bamberg (A. II, 52) et à Udine (Bibl. du Chapitre, Cod. 76, V, mbr. 4°). Différant en cela de toutes les écoles précédemment citées, celle de Fulda aime à disposer les images par bandes étroites et minces intercalées dans le texte. Dans les pages d'ornement, le tiers supérieur de page est même volontiers aussi réservé à une bande d'illustration semblable. On peut noter, de plus, comme également caractéristique, la forme des cadres, composés généralement d'arcatures largement ouvertes. Quant aux peintures elles-mêmes, elles sont le plus souvent d'aspect très peu agréable, de coloration terne et éteinte. L'or n'y joue qu'un rôle tout à fait secondaire, et l'impression d'ensemble est en majeure partie fortement archaïsante. On y sent fréquemment une certaine prédilection pour les riches fonds d'architecture, et aussi parfois pour les fonds d'atmosphère et de paysage. Dans le Baptême du Christ, le monticule d'eau habituel au moyen âge, pour envelopper et cacher le bas du corps du Sauveur, fait ici défaut. En revanche, on y voit le Jourdain traverser obliquement la peinture, à la façon d'un ruban qui couperait les deux rives. Signalons, à titre de singularité rompant curieusement avec les traditions ordinaires de l'école, un *Sacramentaire* de la Vaticane (Lat. 3548), dont deux peintures, la Naissance du Christ et l'Adoration des Mages, peuvent passer pour des traductions de motifs et de modèles byzantins en langue occidentale, et comme dans le dialecte même de Fulda. On trouve cités dans ce

manuscrit, en note de marge, au Memento des vivants, l'empereur Constantin Monomachos et l'impératrice Théodora, ainsi que d'autres Grecs : ce qui est une preuve éloquente d'influence byzantine.

ÉCOLES BAVAROISES. — Des influences byzantines, telles que nous avons pu les constater dans les écoles de Cologne, de Fulda ou ailleurs, y sont restées, du reste, absolument isolées. La grande somme d'influence, le flot en quelque sorte débordant d'éléments byzantins qui devaient exercer sur l'art allemand une action durable, n'y entra vraiment qu'avec la dernière des écoles que nous avons à étudier ici : celle qui, par sa situation géographique même, ainsi que par la facilité des rapports de commerce (par l'intermédiaire de Venise, par exemple), est la plus avancée vers l'Orient. L'école de Ratisbonne, dont il s'agit, fut soumise à l'action de deux courants combinés, dont le croisement et la fusion intime constituent son originalité propre. Il y eut, d'abord, un monument important de peinture carolingienne, qui fit à Ratisbonne une impression supérieurement forte, dont les artistes ne purent pour ainsi dire secouer le joug. C'est le fameux *Codex aureus* de Saint-Emmeran, un chef-d'œuvre de l'école dite de Corbie, exécuté pour Charles le Chauve (870) par les clercs Beringar et Linthard, primitivement à Saint-Denis, et qui paraît avoir été transmis et offert par l'empereur Arnulf au couvent de Saint-Emmeran de Ratisbonne.



Phot Haseloff.

FIG. 598. — Le Christ couronnant le roi Henri II.

(*Sacramentaire du roi Henri II*, Bibl. de Munich, Clm. 4456, cim. 60.)

L'activité de l'école indigène a, pour nous, son début et son origine dans le travail même de restauration de ce manuscrit, entrepris sous l'abbé Romwald, qui y fit adjoindre, en tête, un frontispice nouveau avec son portrait. Peu de temps après, naquit le premier chef-d'œuvre de l'école, un *Sacramentaire* exécuté pour le roi Henri II, qui en fit présent au Dôme de Bamberg, aujourd'hui à la Bibliothèque de Munich (Cim. 60). Des deux images de dédicace que contient le manuscrit, l'une n'est qu'une copie libre d'après le modèle carolingien. Henri II est représenté ici presque absolument comme Charles le Chauve, trônant sous une sorte de baldaquin à coupole, au-dessous duquel apparaît la main de Dieu. La seule modification essentielle apportée au type primitif, c'est que l'artiste othonien, suivant en cela les idées de son temps, a porté de deux à quatre le nombre des Nations, qui rendent hommage au souverain. Il se montre, en revanche, tout à fait original et personnel dans la seconde

miniature de dédicace, qui fut sa création propre. Le roi, cette fois, est debout au centre de l'image, tenant en ses mains dressées la lance sainte et le glaive. Au-dessus de lui, apparaît dans une mandorla le Christ qui le couronne, tandis que deux anges touchent et tiennent avec respect dans un pan de leur manteau les armes de la toute-puissance. Aux côtés du roi, enfin, également debout, mais de taille inférieure à lui, sont saint Ulrich et saint Emmeran, qui soutiennent ses bras, comme pour l'aider à porter le poids des insignes sacrés de l'empire. Toute la scène est animée d'un puissant souffle théocratique et religieux, d'une sorte d'esprit claustral; et c'est bien avec intention qu'elle paraît avoir été rapprochée de la précédente, qui était destinée à glorifier la puissance humaine et séculière de la royauté, de façon à évoquer en contraste et en pendant la source divine de ce pouvoir même. Les autres miniatures du Sacramentaire (Crucifixion, Saintes Femmes au tombeau, Saint Grégoire) sont, quant au sujet, d'intérêt moindre. Au point de vue iconographique, l'apport de l'élément byzantin est relativement minime; mais il ne s'en montre que d'autant plus visiblement dans les types, les plis, la technique. Des têtes, comme celles du saint Grégoire, des Saintes Femmes au tombeau, du Christ couronnant le roi, ne témoignent pas seulement d'une connaissance superficielle et fortuite, mais d'une étude sérieusement approfondie de l'art byzantin à son apogée. Malgré cette influence maîtresse, le caractère d'ensemble des images est resté, pourtant, tout occidental. De son côté, la fabuleuse richesse ornementale du *Codex aureus* n'a pas seulement pénétré dans les pages d'ornement, dont plusieurs en sont même des imitations directes, des transcriptions à peine modifiées. Elle a aussi amené à imaginer, pour les fonds des miniatures à sujets, de délicats motifs décoratifs, qui ne sont pas plus carolingiens, d'ailleurs, que byzantins d'esprit.

Le goût ornemental, dont ce Sacramentaire marque en quelque sorte la première floraison, ne devait créer qu'un petit nombre d'œuvres, mais d'une si rare beauté, d'une si merveilleuse splendeur de coloris et de décor, qu'on arrive presque à oublier, devant des chefs-d'œuvre aussi parfaits en leur genre, combien les artistes qui les créèrent, tout entiers à leur conception abstraite des sujets, ont négligé, en somme, les grands cycles d'images conçus dans un esprit historique et dramatique, et combien, jusque dans le dessin des figures ou l'exécution picturale, ils se montreraient plutôt en voie rétrograde. Dans cette école, le sujet des miniatures est d'ordinaire presque entièrement fourni et alimenté par un développement d'idées dogmatiques et symboliques. Ces thèmes, qui en soi n'ont rien d'artistique, sont, d'ailleurs, très heureusement servis par le luxe et la somptuosité ornementale, par le goût nettement marqué surtout des compositions de structure géométrique, à compartiments et subdivi-

sions nombreuses, qui permettent à la pensée de s'étendre et de s'expliquer en détail. Les subtilités théologiques furent là particulièrement chez elles, tandis que la représentation des faits, de la réalité, en fut généralement bannie.

Les deux œuvres où s'affirmèrent ces tendances sont : d'abord, un manuscrit des Évangiles, réputés *Évangiles de l'empereur Henri II* (?), à la Vaticane (Ottob. lat. 74) ; puis l'admirable et célèbre *Évangéliaire d'Uota ou Uta de Kirchberg*, abbesse du couvent de Niedermünster, à Ratisbonne (1002 ? — 1025 ?), aujourd'hui à la Bibliothèque de Munich (Cim. 54), type rare de manuscrit d'extraits, différant des Évangélistaires en ce que les Évangiles de fête y sont rangés dans l'ordre des Évangélistes. Comme technique et comme style, les liens qui unissent ces œuvres au Sacramentaire de Henri II sont assez lâches. L'élément byzantin, notamment, fait ici presque complètement défaut dans les figures. En revanche, on y constate des rapports indéniables avec ce manuscrit, quant à la richesse de disposition et au dessin général des pages contenant sujets ou ornements. L'action directe du Codex aureus s'y fait même encore sentir de façon prononcée dans la série des miniatures à sujets. L'extraordinaire abondance d'idées qui a trouvé son mode d'expression propre dans ces peintures — composées généralement chacune d'une multitude de cercles, demi-cercles, carrés s'agençant les uns près des autres ou se pénétrant, en ordre toujours soigneusement et logiquement réglé, avec inscriptions sans nombre en complétant et soulignant le sens — est beaucoup trop considérable pour qu'il soit possible de l'embrasser, même sommairement, en quelques mots. Nous nous contenterons d'en indiquer les points essentiels. La première miniature de l'Évangéliaire d'Uota nous montre la main de Dieu, entourée par les personnifications des Vertus, qui sont, en quelque sorte, à la fois la somme et l'émanation de l'essence divine. En regard est la miniature de présentation, où l'on voit l'abbesse tendant et offrant le manuscrit même à la Vierge, qui trône avec l'Enfant, la Divinité incarnée. Pour accompagner la scène, à titre de représentations secondaires, apparaissent également ici des Vertus. Viennent ensuite les deux miniatures du cycle, qui ont le sens mystique le plus profond. D'abord, une Crucifixion, conçue dans un esprit qui n'est à proprement parler ni liturgique, ni historique, mais figurant plutôt de façon toute symbolique l'œuvre de Rédemption. Le Christ, longuement drapé, couronne en tête, est comme un triomphateur sur la croix. D'un côté, une femme couronnée, personnifiant la Vie, pieusement le contemple, tandis que, de l'autre, une branche subitement sortie de la croix frappe et renverse une seconde figure, symbole de la Mort. L'Église et la Synagogue, le Soleil et la Lune, la représentation des Rideaux déchirés du temple et la Résurrection des morts figurent dans les petits tableaux annexés, comme toujours, au groupe cen-

tral dans le cadre même. Sur la page qui fait face, en regard de la Crucifixion — achevant d'en développer le sens mystique, sous la forme même que prit l'œuvre continuée du Sauveur dans l'Église — est représenté le patron du monastère, saint Erhard, disant la messe. Suivent, enfin, les images des quatre Évangélistes, accompagnés chacun de son symbole et d'un fleuve du Paradis, ainsi que d'une suite de scènes se rapportant au contenu particulier de chaque Évangile. A chacune de ces dernières pages d'illustration correspond une page d'ornement non moins somptueuse, qui lui fait face et pendant, tandis que d'autres, de décor plus simple, forment transition au texte.



Phot. Haseloff.

Fig. 590. — Saint Erhard disant la messe.
(*Évangéliaire d'Uota de Niedermünster.*
Bibl. de Munich. Clm. 13601, cim. 54.)

Pour l'abondance et la plénitude des idées, le manuscrit d'Uota reste à une hauteur qui ne devait pas être atteinte de son temps. Mais, comme nous l'avons déjà remarqué, les images dans leur schéma ornemental n'y sont pas conçues à un point de vue artistique pur, bien qu'elles soient pourtant d'une somptuosité décorative grandiose. Pour nous, les brillantes et visionnaires figures d'Évangélistes de l'école de Reichenau sont d'un degré infiniment supérieur : car elles ont su résoudre des problèmes analogues sous forme véritablement plastique. Le style propre au manuscrit d'Uota ne paraît pas, d'ailleurs, avoir trouvé à Ratisbonne de continuateurs. Dans une série assez courte de travaux postérieurs, nous voyons apparaître un cycle plus riche et plus abondant d'images, comprises à la façon des grandes écoles de l'ouest de l'Allemagne, sauf qu'ici généralement s'y mêle une forte influence byzantine. Deux manuscrits de *Péricopes*, conservés, l'un à la Bibliothèque de Munich (Cim. 179), l'autre — émanant d'un certain custos Berthold, qui en fut à la fois le donateur et l'auteur — au couvent de Saint-Pierre de Salzburg (Cod. VI. 55), nous en sont le témoignage. Si le premier se rattache encore en partie au Sacramentaire d'Henri II, le second, en revanche, approche déjà du style purement roman. D'un bout à l'autre y règne un mode caractérisé de facture, sur le type des bas-reliefs, et qui réduit figures et accessoires au strict nécessaire. D'un bout à l'autre, aussi, on y constate l'emploi des fonds d'or uni. Bref, il n'y a plus de différence essentielle entre de telles œuvres et celles que devait produire l'école de Salzburg

en plein XIIe siècle. C'est dans le même sens, mais moins touché par le courant byzantin, que marche également le manuscrit des *Évangiles de l'empereur Henri IV*, à Cracovie (trésor du Dôme), que décore le portrait de l'empereur, ainsi que ceux de ses deux fils, Conrad et Henri V. Ce furent là les derniers portraits d'empereurs de ce genre. La maison des Staufen, qui arrive au pouvoir au XIIe siècle, ne nous apparaîtra plus figurée sur des images de dédicace.

L'école de Ratisbonne fut de beaucoup la plus importante, sinon peut-être la plus féconde des écoles bavaroises. Mais près d'elle ont travaillé aussi d'autres ateliers. D'origine inconnue — quoique certainement à chercher dans cette région sud de l'Allemagne — est un groupe limité et moins agréable de manuscrits, dont un manuscrit de *Péricopes* du roi Henri II, à la Bibliothèque de Bamberg (A. II. 46), et un autre manuscrit, au couvent de Saint-Pierre de Salzburg (Cod. A. X. 6), peuvent servir de types. Un autre groupe, celui-là à ramifications nombreuses, paraît avoir eu son point de départ au couvent de Tegernsee. Ellinger, abbé de Tegernsee (1017-1040), en fut, du moins, un des premiers et des plus importants artistes. Les produits de cette école, abondamment répandus (à la Bibliothèque de Munich notamment), sont pour la plupart des manuscrits d'Évangiles, dont l'illustration ne comprend, en fait de figures, que les quatre images d'Évangélistes. Ils y sont toujours remarquablement influencés, comme type, par le groupe des Évangiles Ada qui, à Ratisbonne, n'avait laissé aucune trace. Parmi les ramifications de cette école bavaroise, il faut citer surtout l'école bohémienne, dont le chef-d'œuvre est le manuscrit dit *Codex Wysheradensis* (Bibl. de l'Université de Prague, Cod. XIV. A. 13). Bien que se rattachant très étroitement à l'école bavaroise, il est remarquable par ses nombreuses peintures du cycle biblique, qui le rapprochent des œuvres des écoles rhénanes.

École anglo-saxonne. — La peinture anglaise des Xe et XIe siècles offre le contraste le plus nettement tranché avec la peinture allemande du même temps. Si l'on est tout à fait en droit de voir dans l'art allemand une sorte de Renaissance d'art primitif chrétien ou la continuation de traditions carolingiennes et byzantines, en revanche, ce que créa l'art anglo-saxon de la même période fut absolument neuf et original. Les écoles anglaises primitives — celle du Nord sous la domination absolue de l'art celtique ou irlandais, celle du Sud cherchant à en concilier l'influence avec des apports romains ou byzantins — après une floraison sans égale, semblent s'être étiolées et fanées vers l'époque même où, sur le continent, l'art carolingien commence à briller de tout son éclat. L'histoire du développement de la miniature anglaise à partir de cette période est voilée pour nous d'épaisses ombres ; et l'art que nous retrou-

vons tout à coup en plein épanouissement, dans la seconde moitié du xe siècle, ne nous dit rien, en réalité, de sa formation ni de ses origines. Tout ce qu'on en peut établir avec certitude, c'est qu'il est étroitement apparenté de style avec l'art même qui, sous Èbon, évêque de Reims, s'était manifesté dans l'école d'Hautvillers. On s'est basé sur ce fait pour affirmer que la peinture anglaise du xe siècle se serait développée et formée sous l'action de modèles tels que les Évangiles d'Ébon (à la Bibliothèque d'Épernay) ou le Psautier d'Utrecht. La conjecture, sans doute, est séduisante; mais elle donne prise aussi à d'assez graves objections. En effet, quelle prodigieuse survie d'action n'attribue-t-on pas ainsi à des modèles morts! Car il ne faut pas nous dissimuler que cette phase de la peinture rémoise, qu'on pourrait presque regarder comme le prélude de l'art anglo-saxon, n'eut qu'une durée toute passagère, et qu'il ne saurait être question ici d'un développement prolongé, dans le sens où devait marcher si nettement l'art anglo-saxon postérieur. Les productions de l'école de Reims semblent s'être, au contraire, rapprochées, par la suite, des types fournis par d'autres écoles carolingiennes. Ne serait-on donc pas plutôt en droit de conclure que précisément cette période, si courte et si curieuse, de l'art rémois tiendrait à des influences anglo-saxonnes? Mais il s'agit là d'un problème qui dépasse, à vrai dire, les limites de la critique des styles; car, dans les deux groupes d'œuvres, le tempérament artistique et la conception même ont tant d'affinité, que la transmission en quelque sorte intégrale de qualités semblables, par l'intermédiaire et l'imitation de simples modèles, demeurerait de toutes façons une véritable énigme psychologique. On pourrait encore supposer que des artistes de nationalité anglo-saxonne auraient participé aux travaux de l'école de Reims, et que des œuvres, (telles que le Psautier d'Utrecht, par exemple, ne seraient qu'une première manifestation de la manière anglo-saxonne même. Mais cela ne trancherait pas non plus toutes les difficultés.

La peinture anglo-saxonne eut pour principal caractère une sorte de discordance curieuse, qui s'était déjà manifestée identiquement, dans l'école de Reims, par des œuvres telles que le Psautier d'Utrecht : à savoir, qu'une conception toute picturale, aussi réfractaire que possible au cerné en quelque sorte plastique des figures ou des objets, dans la rigidité de leurs lignes de contours, tend pourtant à s'exprimer constamment sous une forme empruntée à la technique du dessin. C'est par un travail en stries rapides, au pinceau ou à la plume, qu'on dut atteindre à des effets de peinture; et, comme le Psautier d'Utrecht lui-même, toutes les œuvres anglo-saxonnes eurent, de ce fait même, un caractère presque inévitable d'esquisse. On n'y aboutit pour ainsi dire jamais à une peinture véritable, comprise à la façon des écoles allemandes contemporaines. Très nombreux, parmi ces manuscrits à figures anglo-saxons, furent ceux qui

employèrent le simple fond de parchemin. Quand la couleur en prit la place, les audaces n'y manquèrent pas; et l'on voit, par exemple, des fonds rouges d'une crudité éclatante. L'or et l'argent n'y furent, d'ailleurs, que très modérément employés : dans les images mêmes, pour des détails décoratifs tels que nimbes, ustensiles et accessoires divers, bordures de vêtements, etc.; dans les cadres ou les initiales, pour les linéaments essentiels qui en marquent la forme. Il va de soi que de telles œuvres ne sauraient se mesurer en magnificence aux productions continentales. Mais ce qui indique de façon assez caractéristique le goût des Anglais pour la couleur, c'est qu'ils ont cherché à créer une sorte d'équivalent simplifié de la peinture : le dessin à la plume en plusieurs tons, qui se développa en Angleterre avec une toute particulière abondance.

Ce n'est donc ni la somptuosité extérieure, ni le coloris qui donnent à ces miniatures anglaises leur importance d'art. L'extraordinaire valeur qu'elles eurent, elles la doivent précisément à leur caractère d'esquisse. Cet art qui, n'étant pas lié et comprimé par les liens tenaces d'anciennes traditions, mit tout son effort à exprimer et rendre pleinement sa pensée par des moyens simples, devait par là même s'assurer le succès. Dans aucune école du moyen âge, on ne trouverait autant d'originalité, de force expressive, de fraîcheur d'observation que dans l'école anglo-saxonne. Un tempérament de feu anima tous ces artistes anglo-saxons, dirigea leur main et la rendit capable d'imprimer à leurs dessins comme un cachet particulier de vie pétillante. La compréhension du corps humain, l'art de rendre la nature en sa vérité ne s'y montrent pas, pourtant, très développés. Les figures sont en général trop élancées, le cou trop long, les mains trop grandes; mais ces défauts mêmes viennent concourir, en quelque sorte, à l'effet d'agitation nerveuse et à la puissance d'expression, toujours si fortement marqués, et qui nous jettent sans cesse dans un nouvel étonnement. Les vêtements sont traités avec la même impétuosité fougueuse, et comme emportés dans le même tourbillon que les mouvements ou les gestes : tous les plis en sont secoués de mouvements violents, qui les brisent en brusques cassures; et les bouts flottants, qui voltigent, achèvent de donner aux figures l'air d'être poussées et battues par le vent.

La richesse d'invention et l'originalité de ces artistes se manifestèrent aussi jusque dans la multiplicité même des sujets auxquels ils ont voué leur illustration. En Angleterre, la production des manuscrits à figures ne se maintint pas, comme en Allemagne, dans les bornes étroites des nécessités du culte et des besoins de l'Église, en fait de manuscrits de luxe liturgiques. Les manuscrits d'Évangiles y sont sans doute nombreux, mais d'ordinaire pauvrement illustrés; et, quant aux Sacramentaires ou aux recueils péricopiques, ils sont en général peu connus. Une place et

un rôle d'autant plus considérables furent, en revanche, réservés au Psautier, que l'Angleterre illustra avec une prédilection toute particulière, exerçant à cet égard jusqu'au XIIᵉ siècle une action maîtresse et directrice. D'autres sujets, tels que les illustrations de Prudence ou d'Aratus, y jouirent également d'une grande vogue. De même aussi, les Calendriers illustrés, encore si rares à cette époque, et qu'on y traite déjà en détail avec une rare ingéniosité. Notons enfin les suites d'illustrations consacrées, soit à la paraphrase biblique d'Aelfric, soit à la transcription métrique de la Bible par Caedmon, qui comptent parmi les plus riches et les plus personnelles créations de l'art anglais de cette époque.



Fig. 400. — La Nativité.
(*Missel de Robert de Jumièges*, fol. 32 v°; école de Winchester; Bibl. de Rouen.)

Dans l'illustration de manuscrits de ce genre, il n'y avait nullement à craindre que le désir d'étaler une luxueuse magnificence entravât et compromît la liberté artistique. Ce que nous avons dit plus haut des images mêmes s'appliquerait aussi bien aux manuscrits en général. Un fastueux déploiement de pages somptueuses, toutes resplendissantes d'or et de couleurs, tel qu'on le rencontre en Allemagne, est ici à peu près inconnu. Quand les pages d'illustration ou d'ornement reçoivent un plus riche décor, elles sont généralement encadrées dans des bordures se rattachant à de vieilles traditions, du genre de celles qui avaient donné son caractère à l'école franco-saxonne. Mais, par une nouveauté propre, ces cadres sont ici tout garnis de feuillages dans un esprit d'ordinaire essentiellement réaliste, qui y mettent une note fraîche et légère. C'est tout à fait

dans le même goût que sont aussi les initiales. Les linéaments essentiels en sont également apparentés à l'art franco-saxon. Mais le feuillage y prend de même une extension beaucoup plus marquée; et, de plus, dès cette époque, commence à apparaître la tendance, si importante pour l'avenir, à y introduire et y mêler des animaux.

La question des origines du style anglo-saxon, ainsi que de la nature précise des liens qui l'unissent à l'art de Reims, reste jusqu'ici sans réponse. Le plein épanouissement de ce style, en tout cas, et la série ininterrompue des œuvres par lesquelles il s'affirma, datent seulement du xe siècle, et presque identiquement des années mêmes où les écoles allemandes commencent, de leur côté, à entrer en activité. C'est postérieurement à 960 que sont nés les premiers manuscrits de date sûre. De 966, par exemple, est l'*Acte de fondation du roi Edgar* pour Newminster, à Winchester (British Museum, Vesp. A. VIII). Ce petit manuscrit soigné, tout entier en caractères d'or, ne contient, d'ailleurs, qu'une image, où l'on voit le roi Edgar, accompagné de ses saints patrons, le livre en sa droite, levant d'un geste vif ses mains vers le Christ, qui trône au-dessus de lui dans une mandorla, porté et entouré par un vol d'anges. C'est un curieux trait de caractère de l'artiste anglo-saxon que la liberté vraiment artistique avec laquelle il a triomphé, comme en se jouant, des difficultés habituelles d'une image de cérémonie. Le roi est ici représenté de dos; et seule apparaît sa tête, tournée et levée, de profil. Le fond pourpré de cette miniature, quelques pages d'ornement et l'écriture d'or achèvent de caractériser le manuscrit comme une des plus luxueuses créations de la peinture anglaise.

C'est vers la même époque que dut naître à Winchester le chef-d'œuvre de la miniature anglo-saxonne : un *Bénédictional* — aujourd'hui dans la Bibliothèque du duc de Devonshire, à Chatsworth — que fit exécuter l'évêque Aethelwold (965-984). Godemann, scribe de ce manuscrit, était chapelain de l'évêque, et devint vers 970 abbé de Thorney. Le livre est très abondamment fourni d'images. Il y a, d'abord, toute une suite de représentations de saints; puis de nombreuses illustrations se rapportant aux principales fêtes, scènes de la vie du Christ ou des saints. Toutes ces miniatures sont contenues dans de riches encadrements, rectangulaires ou en forme d'arcatures, que décore toujours la robuste feuille d'acanthe habituelle, tendant à s'y disposer en rosaces. La série d'images est relativement peu différente de celle qu'on trouve dans les manuscrits allemands du même temps. Sous le rapport iconographique, on y constate des ressemblances aussi bien que des différences. Les trois Mages, par exemple, portent également ici déjà des couronnes, comme dans les œuvres allemandes contemporaines. Détail à noter, dans la Nativité apparaît une femme qui met un coussin sous la Vierge. Mais la scène la plus impor-

tante est celle de la Descente du Christ triomphant. Tout le fond est ici occupé et rempli par des nuages, au travers desquels descend le Sauveur, dans la mandorla, escorté par un chœur d'anges. L'expression de mouvement impétueux, le frémissement rapide d'ouragan en quelque sorte, qui traverse obliquement l'image, était un thème difficile, dont seul un artiste de nationalité anglo-saxonne pouvait aussi excellemment se tirer.



Fig. 401. — Crucifixion.
(*Missel de Robert de Jumièges*, fol. 71 v°, Bibl. de Rouen.)

Comme produits de l'école de Winchester, il nous faut signaler encore deux autres manuscrits, également remarquables par une riche suite d'illustrations de la vie du Christ. Ce sont un *Missel* et un *Bénédictional*, tous deux à la Bibliothèque de Rouen, que l'archevêque Robert de Canterbury (1051), lorsqu'il dut quitter l'Angleterre, paraît avoir emportés avec lui à Jumièges. Comme art, ces manuscrits sont à placer tout à fait au même rang que le Bénédictional d'Aethelwold. Des bordures rectangulaires ou en arcatures, toujours égayées et fleuries par un riche épanouissement de feuilles d'acanthe, y encadrent également toutes les scènes. Il semble, toutefois, que l'artiste ait su difficilement s'accommoder ici du format imposé de grandes miniatures en hauteur : car les scènes remplissent souvent mal l'espace qui leur est réservé ; et l'on voit même, à l'occasion, s'y juxtaposer deux scènes de proportions inégales. Tout à fait bizarre d'effet est aussi la façon de garnir les fonds. L'artiste essaie bien de les animer par des indications de terrain ou de nuages ; mais, sous le pinceau d'un Anglo-Saxon, cela n'aboutit qu'à un sauvage enchevêtrement de lignes, qui donne au paysage une forme analogue et comme adéquate au jet tumultueux et déchiqueté des plis de draperies. Les seuls

avantages, qui ressortissent du caractère fondamental de l'art anglo-saxon, sont toujours au profit de l'expression de vie intérieure ou extérieure. La pose et le mouvement des figures sont, en toute occasion, originalement conduits; c'est avec plein succès qu'est rendue l'émotion des âmes. Une Crucifixion, qui figure dans un *Psautier* du British Museum (Harl. 2904) nous en offre un des meilleurs exemples. Combien y sont excellemment exprimées et senties les nuances de contraste psychologique entre la Vierge et saint Jean : la mère abîmée dans la douleur, toute ramassée et courbée sur elle-même, cachant son visage en sanglotant, tandis que le disciple, dans un mouvement de farouche violence, donne libre cours à son désespoir!

L'illustration du Psautier fut le domaine propre de l'art anglais, et c'est là qu'il remporta ses plus beaux triomphes. Il ne s'agit pas ici, d'ailleurs, des manuscrits de luxe, ornés simplement de quelques images d'apparat, mais bien de ces suites d'illustrations qui font étroitement corps avec le texte, et dont le Psautier d'Utrecht nous est, en Occident, le plus ancien modèle. Par une particularité saisissante, ce type carolingien du Psautier, tel que nous l'entendons, ne trouva qu'en Angleterre même des imitateurs; et tous les Psautiers analogues sont anglais d'origine, ou du moins exécutés sous l'influence anglaise. Le British Museum possède un manuscrit de ce genre (Harl. 603), qui est en grande partie la copie du Psautier d'Utrecht, mais où se mêle également une part postérieure d'invention propre dans le même sens. Très proche dans toute sa première partie du modèle carolingien, on le voit s'en écarter ensuite sous l'influence de mains d'éducation et de facture anglo-saxonne, qui interviennent au cours du travail. Quelques portions de l'œuvre finissent même par approcher déjà du style normand, qui eut le goût d'un tranquille et simple dessin au trait, à la façon de l'art continental. C'est à cette période plus avancée qu'appartient nettement la copie exécutée à Canterbury par un artiste du nom d'Eadwin, et aujourd'hui conservée au Trinity college de Cambridge (R. 17. 1). Tout à fait indépendant et personnel d'invention, en revanche, est un *Psautier* provenant de l'abbaye de Saint-Edmond à Bury (Bibliothèque Vaticane, Reg. lat. 12). Un petit nombre de pages ornées y sont exécutées en couleur, et dans la manière des manuscrits de luxe. Mais la majeure partie de l'illustration se compose de libres dessins, semés dans les marges, et qui suivent généralement le texte mot pour mot. On ne saurait assez admirer la fécondité d'invention toute pétillante de vie, dont fait preuve ici l'artiste, ainsi que l'audace avec laquelle il s'attaque au rendu des poses et des mouvements les plus malaisés. Le même esprit éclate et se manifeste aussi dans les scènes évangéliques. Une Ascension, par exemple, donne occasion de figurer la stupeur et l'étonnement des disciples sous les formes et dans les poses les plus compliquées. Dans une

Adoration des Mages, on voit déjà l'un des rois baiser le pied de l'Enfant : détail naïf et familier, qui ne devait reparaître en art et s'y populariser que plusieurs siècles après.

L'apogée du style anglo-saxon doit se placer entre 950 et 1050 environ. Il paraît s'être maintenu, d'ailleurs, et prolongé jusqu'au début du XII[e] siècle : puis, quelque temps après la conquête normande, il évolua dans le sens de la peinture continentale. La gouache avec ses épaisseurs,

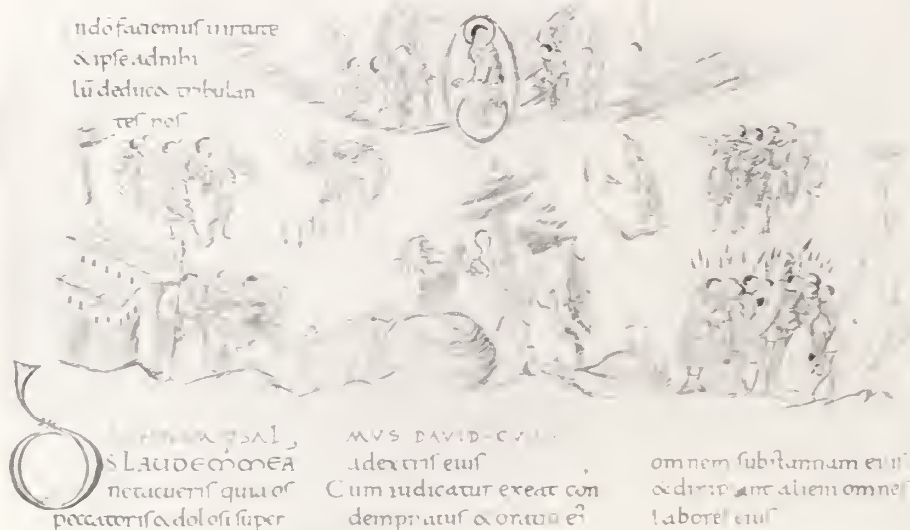


Fig. 402. — Illustration du Psaume 108.
(*Psautier anglo-saxon*. Brit. Museum. Harl. 603.)

une manière simple et tranquille, un modelé attentif des formes y devinrent d'usage courant. Mais la période précédente, toute d'expression morale, fraîche et vive, sans frein ni contrainte, avait laissé des germes et comme légué à l'art anglais un héritage de qualités, d'instincts et de tendances qui devaient, un siècle durant, lui garder un des premiers rangs dans la peinture européenne.

Écoles françaises. — Un art constitué avec autant d'unité, d'autonomie, d'originalité foncièrement nationale que le fut l'art anglo-saxon ne se retrouverait alors chez aucun autre peuple d'Europe. Moins qu'ailleurs même, il en faudrait chercher l'équivalent en France ; car, dans le domaine de l'art, elle se subdivise encore en toute une série d'écoles, totalement différentes les unes des autres. Par un contraste absolu avec les données anglo-saxonnes, c'est, au contraire, ici précisément la subordination à des écoles étrangères qui devint éminemment caractéristique : et, suivant que les diverses régions touchèrent au territoire ou à la sphère

d'influence de l'Allemagne, de l'Angleterre ou de l'Espagne, elles entrèrent plus ou moins sous la dépendance de l'art des pays voisins. C'est avec étonnement qu'on peut constater combien les vieilles écoles carolingiennes avaient laissé ici peu de traces et eurent peu de survivance d'action. Cela permet de conclure, d'abord, à un profond épuisement en ces contrées de l'esprit de création et de production artistique, et aussi de mesurer par là, d'autre part, jusqu'à quel point les terribles orages du IXe siècle finissant avaient porté le trouble, la dévastation ou la ruine totale dans les anciens centres de culture.

ÉCOLES DU NORD-EST. — La région de France, où l'activité artistique paraît avoir été, dès cette époque, la plus intense, est celle des provinces nord-est qui, aux XIVe et XVe siècles, devaient prendre une importance si considérable. Il serait encore impossible d'en distinguer, en les enfermant dans des limites précises, la Belgique ou même la Hollande, dont les frontières politiques commencent à peine à poindre, et qui, sur le terrain de l'art notamment, restent comme englobées dans un même ensemble. A plus forte raison ne pourrions-nous, dans l'état actuel de la science, établir pour cette région, pas plus que pour la majorité des autres provinces françaises, une ferme et rigoureuse localisation d'écoles.

De la Hollande proprement dite, un seul monument pourrait être cité. C'est un manuscrit des *Évangiles*, que le comte Thierry de Hollande et la comtesse Hildegarde, sa femme, offrirent au couvent d'Egmond (Bibliothèque royale de La Haye, AA, 260). Notons, d'ailleurs, que ce manuscrit n'est, en réalité, qu'une œuvre carolingienne de l'école franco-saxonne, à laquelle sont venues postérieurement s'annexer deux miniatures de dédicace, simplement dessinées en bistre, avec rehauts de lavis en couleur. Le style de ces dessins est apparenté à la manière anglo-saxonne, et l'exécution témoigne, du reste, d'un assez mince talent artistique.

Beaucoup plus importants sont une suite de travaux qui, à en juger d'après leur provenance, sembleraient avoir vu le jour dans la région située entre Liège et Saint-Omer et correspondant à la Belgique actuelle. Ce sont les produits d'une école, pour laquelle on pourrait trouver certains éléments de comparaison dans les écoles rhénanes. Il s'agit là de manuscrits soigneusement peints à la gouache et toujours très abondamment fournis d'illustrations, en même temps que d'initiales ornées. Les rapports qu'on y constate avec l'Allemagne seraient encore confirmés, au besoin, par une circonstance tout extérieure, qui a son importance : à savoir, qu'un certain nombre de chefs-d'œuvre de cette école se montrent à nous, circulant de bonne heure sur le territoire limitrophe et y entrant en possession d'Allemands. Citons avant tout, en ce genre, un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (Clm. 23 261), qui paraît avoir appartenu à Ellenhard, évêque de Freising, mais dont le contenu liturgique indiquerait

une origine liégeoise. Les deux images qu'il contient sont soigneusement exécutées à la gouache, dans un style de dessin très accusé, avec traces d'influence byzantine pour les types. La facture est ici beaucoup plus agréable que dans les œuvres dont nous allons parler, et dont le caractère, sensiblement plus archaïque, rappelle aussi davantage l'art des Othons. C'est pour le couvent de Saint-Lambert, à Liège, que paraît avoir été exécuté un *Sacramentaire*, arrivé de bonne heure à Bamberg, où il est encore actuellement conservé à la Bibliothèque Royale (Ed. V. 4). Un *Sacramentaire*, originairement destiné au couvent de Saint-Bertin et qui est aujourd'hui à Paris (Bibliothèque nationale, lat. 819), peut en être rapproché, vu les liens d'étroite parenté qui les unissent. Ces manuscrits ont d'abord une particularité commune, c'est leur mince et étroit format en hauteur. Les deux abondantes suites d'illustrations qu'ils nous montrent sont, d'ailleurs, peu agréables. Sous le rapport iconographique, elles ne s'écartent pas beaucoup des œuvres d'Echternach et de Reichenau. L'accord des tons y est lumineux et clair. L'or et l'argent y sont largement employés, et notamment avec une prodigalité toute spéciale pour les nombreuses bordures et garnitures de vêtements. Quand le style entraîne une animation vive des figures, ces brillants liserés de métal prennent même une valeur esthétique et une importance considérable.

Une vivacité marquée d'expression ou de mouvement n'était pas, du reste, la marque spéciale ni le mérite des œuvres énumérées jusqu'ici. Il y a lieu, toutefois, d'en rapprocher une série de manuscrits, qui eurent justement pour constant et essentiel caractère l'impétuosité passionnée du mouvement et la véhémence fougueuse de l'expression. L'intime parenté et comme la communauté de tempérament qu'on y trouve, par rapport à l'art anglo-saxon, saute absolument aux yeux. Nous touchons là à une des caractéristiques les plus importantes de la peinture du nord de la France. Ces rapports d'étroite similitude avec les Anglo-Saxons durent certainement tenir, en bien des cas, à leur influence directe; et maintes œuvres ne sont, en effet, que des ressouvenirs de modèles d'outre-Manche. Mais il en est beaucoup d'autres qui ont gardé, pourtant, assez d'indépendance et de personnalité propre pour qu'on soit pleinement en droit de parler d'un style du nord de la France. L'importance des œuvres dont il est ici question varie, d'ailleurs, avec le degré d'originalité et d'individualité propre à chaque artiste, qui la règlent absolument. On n'y trouverait pas une harmonieuse unité de style, comme en Angleterre; et les œuvres, même les plus importantes et les plus significatives, y eurent volontiers quelque chose de la caricature.

Citons d'abord, comme se rattachant à ce groupe, un manuscrit des *Évangiles*, peu important du reste, conservé à Paris (Bibliothèque Nationale, lat. 278). Beaucoup plus intéressant, bien que touchant précisément

par plus d'un trait à la caricature, est un manuscrit de la *Vie de saint Omer* (Bibliothèque de Saint-Omer, n° 698), où se nomme, comme étant le scribe, un certain Alexandre. Les sujets s'y détachent généralement sur un fond à motifs de rosaces, rappelant certaines miniatures allemandes. Les vêtements semblent coller aux corps, et se disposent en outre par longs plis aigus, dont la facture toute linéaire donne aux figures, à l'aide du jeu des lumières et des ombres, une sorte d'aspect zébré. Dans les mouvements violents, par suite de ce parti pris même, les manteaux s'ouvrent et se déploient volontiers à la façon d'un éventail, gardant nettement trace du plissé dans leur bordure à crans. Beaucoup moins bizarre de style, mais non moins intéressant pourtant, est un *Psautier* — aujourd'hui à la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer (n° 26) — qui fut écrit dans l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, sous l'abbé Odbert (989-1008), par le moine Hériveus. La partie ornementale du manuscrit, notamment l'ossature même des très abondantes initiales, est tout à fait sous l'influence de la manière irlandaise ou franco-saxonne. Quant aux nombreux sujets insérés dans les initiales et qui y forment une illustration suivie de la vie du Christ, ils sont exécutés en dessins au trait d'un caractère assez ferme et serré, avec lesquels contrastent nettement, dans leur style agité purement anglo-saxon, une série de figures de marge allant jusqu'au psaume 26.



Phot. Haseloff.

Fig. 405. — La Pentecôte.
(*Missel* de la collection Yates Thompson, à Londres.)

Les abbayes de Saint-Bertin et de Saint-Omer ont été certainement, dès cette époque, le siège d'écoles considérables. Mais nous manquons encore, jusqu'ici, des moyens d'apprécier exactement la valeur et l'impor-

tance relative des divers ateliers. Les matériaux pour l'histoire de la peinture en ces régions sont abondamment conservés, mais ont été encore peu étudiés. Un des caractères persistants qu'on y trouve, ce fut toujours l'influence plus ou moins forte du style anglo-saxon. Un manuscrit d'*Évangiles*, à la Bibliothèque de Dessau, peut être cité comme type caractéristique de ce mélange de traditions locales et d'influences étrangères. Les quatre Évangélistes y sont copiés d'après un modèle anglo-saxon, et ce n'est qu'à l'œil du connaisseur que peuvent apparaître certaines déformations et exagérations du style originel. Les initiales sont inspirées, de leur côté, du style franco-saxon, et seuls les canons montrent assez d'originalité pour mettre hors de doute l'origine française du manuscrit. Un chef-d'œuvre en ce genre est un *Missel* exécuté pour une église du nord de la France, aujourd'hui dans une collection particulière anglaise (celle de M. Yates Thompson, à Londres), qui, tant par ses nombreuses miniatures à figures que par son ornementation, se meut tout à fait dans la sphère habituelle des grandes et magnifiques œuvres de luxe de l'école de Winchester. Une miniature telle que celle de la Pentecôte, notamment, nous en offre un excellent exemple. Mais l'on ne saurait nier, pourtant, que l'ornementation, ici plus simple et plus sévère, ne soit demeurée inférieure à l'étonnante liberté et vivacité d'épanouissement de la feuille d'acanthe anglaise.



Phot. Haseloff.

FIG. 404. — Saint Marc.
(*Évangiles*, Bibl. d'Amiens, n° 24.)

Un type de style, évoluant davantage dans le sens de la fantaisie et s'écartant de la pureté de la manière anglo-saxonne, nous est offert par un *Pontifical* de la Bibliothèque du Dôme de Cologne (n° 141), qui paraît avoir été exécuté pour Cambrai. Les miniatures y sont d'un extrême bariolage, et de nombreuses garnitures de vêtements, en tons d'or ou d'argent, achèvent de détruire l'impression d'unité, pour augmenter la somme d'agitation où ces artistes semblent s'être complus. Un manuscrit des *Évangiles*, à la Bibliothèque d'Amiens (n° 24), est à citer peut-être comme la production la plus remarquable de la peinture du nord de la France. L'artiste s'y montre constamment voué au style, dont nous avons signalé plus haut la tendance à la caricature. Mais, plus qu'aucun autre de ses contemporains peut-être, il est parvenu à donner à ses figures un caractère d'individualité marquée, et à manifester, par l'agitation même

de leurs actes et de leurs gestes, leur puissante vie intérieure. Les mouvements violents des Évangélistes de ce manuscrit, les poses contournées et convulsées qu'ils prennent pour recevoir l'inspiration, feraient presque penser — si une comparaison de ce genre n'était pas bien ambitieuse pour un humble miniaturiste — au style de Michel-Ange et de ses successeurs. N'oublions pas, d'ailleurs, que l'antiquité tardive s'est complue dans l'expression de sentiments semblables, et que les objets d'art industriel, notamment les ivoires coptes et autres du Bas-Empire, avaient répandu sur bien des points des modèles analogues.

ÉCOLES DU MIDI. — Vers la même époque, dans le midi de la France, se développait un art, qui offrirait à peine un rapport quelconque avec celui des provinces nord-est. La peinture du midi doit être étudiée beaucoup plutôt conjointement à celle d'Espagne. Il ne faudrait pas, d'ailleurs, prétendre serrer de trop près les limites exactes de l'art espagnol. Car — pas plus que la Somme ou l'Escaut, la Meuse ou le Rhin dans le nord — les Pyrénées ne formaient encore, dans le midi, une véritable ligne de frontière. En deçà aussi bien qu'au delà, on était, en somme, dans le même centre d'art. Les germes premiers de l'originale évolution d'art, qui se produisit en ces régions, semblent remonter assez haut. Il y avait là, en tout cas, dès avant l'époque carolingienne, des traditions fortement indépendantes et autonomes. Les deux célèbres Bibles de Théodulfe, évêque d'Orléans, conservées au Puy et à Paris (Bibliothèque Nationale, lat. 9380), sont, par leur disposition calligraphique et ornementale, tout à fait en dehors du courant et des formules des autres écoles carolingiennes. On en retrouverait le prototype, en revanche, dans le fameux *Codex Cavensis* ou *Bible de La Cava*, sortie de la main du scribe Danila. Ces Bibles sont dénuées de toute ornementation de figures, et ce n'est que dans quelques initiales qu'interviennent des formes d'animaux. Pour trouver vraiment les débuts de la peinture espagnole à figures, il faut beaucoup plutôt remonter au groupe de manuscrits, qui pourraient se ranger autour et à la suite du Sacramentaire de Gellone. Car la marche du développement paraît avoir suivi, à peu de chose près, absolument le même cours que dans le nord de la France, ou qu'en Angleterre et en Allemagne. Une première floraison se produit aux VIIIe et IXe siècles, dont les œuvres ornées de grandes miniatures à figures ne nous sont malheureusement pas parvenues ; et, après une période plus ou moins stagnante, une nouvelle poussée de sève reprend vers l'an 1000, aboutissant à une production d'œuvres extrêmement abondante et féconde.

Cet art hispano-méridional de la France constitue par lui-même un monde à part, n'ayant pour ainsi dire aucun point de contact avec la Renaissance carolingienne, ni avec les manifestations postérieures qui en dérivent. Si l'on peut dire que les diverses écoles influencées par le sou-

venir de l'art carolingien reposent, comme cet art lui-même, sur le désir de rendre la réalité dans sa formule la plus naturaliste, en revanche, c'est d'une conception toute calligraphique du monde extérieur que la peinture espagnole semble être sortie. On ne trouverait de parallélisme et d'analogie que dans l'art irlandais qui, avec la même naïveté et la même absence apparente de raison, construit ses figures par un jeu d'entrelacs de lignes. Jusqu'à quel point y a-t-il eu connexité et rapports directs de l'une à l'autre école? C'est une question encore non résolue. Une forte part d'action venue par les moines d'Irlande paraît, en tout cas, très vraisemblable. Il est assez caractéristique, toutefois, de constater que l'ornementation des initiales, dans les manuscrits espagnols, offre surtout la plus extrême analogie avec la manière franco-saxonne. Ce ne sont donc pas, en réalité, les formes purement irlandaises, mais bien des formes mitigées, déjà remodelées et transformées par l'influence continentale, qui se rapprochèrent le plus des formules espagnoles. L'adoption de motifs irlandais ou franco-saxons ne forma pas, d'ailleurs, uniquement le fonds de conception habituel à cet art hispano-méridional de la France. En dehors des traditions d'art primitif chrétien déjà mentionnées plus haut, intervint, comme facteur absolument essentiel, l'élément oriental ou maure, qui devait donner à la manière espagnole son caractère propre. Les arcatures en fer à cheval dans l'architecture, de même que les caractères coufiques dans l'ornementation, sont les plus clairs indices de cette influence de la race arabe, qui fut éminemment puissante en ces régions. De là paraît également provenir une prédilection marquée pour les formes animales, mêlées ici à l'ornement, et qui offrirent toute une mine de ressources particulièrement abondantes. Il n'est pas rare d'y rencontrer, outre les animaux habituels, des types familiers à l'art oriental, qu'ils soient empruntés au monde réel, comme l'éléphant, le chameau, ou à celui des légendes, griffons et autres.

L'école hispano-méridionale de la France n'aurait, d'ailleurs, pour nous, qu'un intérêt relativement secondaire, si elle n'avait adopté, au point d'en faire presque exclusivement son domaine propre, une tâche originale qui accapara, pour ainsi dire, à elle seule toutes ses forces. Ce thème, devenu pour elle usuel et courant, fut l'illustration du *Commentaire de Beatus sur l'Apocalypse*. Beatus était un prêtre du couvent de Valcavado, en Léon, qui vécut dans la seconde moitié du VIIIe siècle. De ce Commentaire, nous avons conservé de nombreux exemplaires illustrés, concordant tous dans leurs lignes essentielles. Un seul paraît dater du IXe siècle (894, collection de M. Yates Thompson, à Londres); mais son caractère n'est pas différent des copies de la fin du Xe et du XIe siècles. La question de savoir si le type de cette suite d'images fut créé dès l'origine, au VIIIe siècle, ne peut donc aujourd'hui recevoir de réponse sûre. Ce qui

est certain, en tout cas, c'est que, du xe au xiiie siècle, elle a joui de la plus grande popularité en ces régions, et que les manuscrits les plus récents nous conduisent jusqu'au temps même où l'illustration de l'Apocalypse devint une mode en Angleterre et en France.

Pour donner une idée sommaire de l'importance et de l'étendue du thème qu'offrit aux peintres l'illustration du Commentaire de Beatus, il suffirait de noter que, dans ces manuscrits, le nombre des images dépasse généralement une centaine, que les volumes mêmes sont souvent de très grand format, et que les sujets y occupent d'ordinaire une page entière, et même à l'occasion deux pages. Ajoutons, en outre, que ces œuvres ne manquent pas non plus d'initiales et de motifs d'ornement en abondance. Quant à la technique, ce fut constamment une peinture à la gouache assez épaisse, avec cerné des contours en noir marquant le dessin, dans l'ensemble ou le détail, d'un trait âpre et vigoureux. Le coloris est généralement d'effet très dur et criard. Les fonds sont d'un ton uni, souvent rouge, jaune, vert, bleu ou violet. L'or ne fut employé que pour un petit nombre d'exemplaires, particulièrement bons et soignés. Les auteurs, scribes ou peintres, nous sont, en bien des cas, connus. L'usage, habituel ici, d'accompagner les manuscrits de longues inscriptions détaillées, souvent curieusement disposées dans des sortes de damiers énigmatiques, nous fournit sur beaucoup de ces artistes tous les renseignements désirables. C'est ainsi que nous apprenons qu'une des plus anciennes de ces *Apocalypses*, à la Bibliothèque capitulaire de la cathédrale de Gérone, fut achevée en l'an 995. Un certain abbé Dominique en avait fait la commande; un prêtre du nom de Senior écrivit le manuscrit; et quant à la partie artistique du livre, ce furent, d'après l'inscription : *Ende pintrix et dei aiutrix, frater Emeterius et presbiter*, qui l'exécutèrent. Nous devons — à en juger d'après cette mention — attribuer à une femme peintre une part considérable dans l'illustration ou décoration de l'œuvre. Le manuscrit est très abondamment illustré : car, avant les scènes mêmes de l'Apocalypse, on y trouve toute une suite de représentations de la vie du Christ, qui sont d'un assez grand intérêt iconographique. Le motif de la Crucifixion, entre autres, y est particulièrement développé. Autour du Christ se groupent ici le Soleil et la Lune, des anges avec des encensoirs, Longin et Stephaton, tandis qu'à ses côtés sont les



Phot. Haseloff.

Fig. 405. — L'Adoration de l'Agneau, avec les symboles des Évangélistes.

(*Apocalypse de San Millan de Cogolla*, Madrid, Acad. d'Hist., n° 33, fol. 92.)

deux larrons Gestas et Limas, aux membres brisés et rompus, le premier voyant un ange lui apparaître, le second saisi par un démon. Le sang du Christ coule et tombe, enfin, dans un calice au pied de la croix, qui se dresse au-dessus du sarcophage même où repose le corps d'Adam, enveloppé comme une momie dans son linceul.

On attribue aussi au xe siècle le manuscrit de l'*Apocalypse*, provenant de San Millan de Cogolla, aujourd'hui à l'Académie d'histoire de Madrid (n° 33). De ses nombreuses peintures, les premières seules (jusqu'au fol. 92)



Fig. 406. — Les quatre chevaux de l'Apocalypse.
(*Apocalypse de Saint Sever*, Paris, Bibl. nat., lat. 8878.)

sont exécutées dans le style primitif de cette période; les autres n'ont été ajoutées qu'à une époque beaucoup plus récente. C'est parmi les plus beaux exemplaires de l'Apocalypse qu'il nous faut ranger un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Madrid, provenant du couvent de Saint-Isidore, dans la province de Léon, et daté de l'an 1047. L'emploi somptueux de l'or et le soin de l'exécution technique dans les premières parties le mettent tout à fait au-dessus du niveau ordinaire des manuscrits de Beatus. A la même époque appartient aussi le manuscrit très justement célèbre, connu sous le nom d'*Apocalypse de Saint-Sever*. Il fut exécuté sous Grégoire, abbé du couvent de Saint-Sever, sur l'Adour (1028-1072), dans le département des Landes actuel, et compte depuis 1790 parmi les trésors de la Bibliothèque Nationale de Paris (lat. 8878). Ce manuscrit est indéniablement lié aux modèles espagnols par des rapports d'étroite dépendance. Dès la première page d'ornement, on sent, dans le dessin et le caractère général, une forte influence de motifs orientaux, et on y voit

même apparaître l'imitation d'une inscription arabe. Il faut avouer, toutefois, que l'absence de minuscule wisigothique n'est pas la seule différence qui permette de distinguer ce manuscrit des œuvres espagnoles. Les Apocalypses purement espagnoles devaient garder jusqu'au XII[e] siècle — tel le *manuscrit de Silos* de l'an 1109, par exemple, au British Museum (Add. 11695) — un caractère calligraphique qui ne fait du vêtement, entre autres, qu'un jeu d'enroulements et de paraphes. Au contraire, dans l'Apocalyse de Saint-Sever, nous pouvons constater, si modeste qu'elle soit, l'intelligence nette de la structure des corps et du rendu des vêtements. Ce fut là une différence fondamentale de formule entre l'art pratiqué au nord ou au sud des Pyrénées, et qui n'alla s'effaçant que lorsque la vieille manière proprement espagnole succomba, comme l'écriture même, aux influences du dehors.



Fig. 407. — Satan présidant aux supplices.
(*Apocalypse de Saint-Sever*, Paris, Bibl. nat., lat. 8878.)

En dehors de l'illustration des Apocalypses, on ne paraît, pas plus dans le midi de la France qu'en Espagne, s'être proposé, en réalité, de grandes entreprises artistiques. Tout ce qu'on connaît jusqu'ici, en fait de monuments, se borne le plus souvent à une assez riche décoration ornementale où le dessin, toutefois, joue un rôle beaucoup plus important que la peinture même. Si, dans les Apocalypses déjà, l'emploi de l'or et de l'argent peut être regardé comme très rare, il arriva même fréquemment qu'en d'autres œuvres la couleur finit par être totalement supprimée. C'est évidemment en raison de la persistance des tendances anti-naturalistes, habituelles à ces écoles presque dès l'origine, qu'elles n'ont pour ainsi dire abouti à aucune œuvre importante quant

aux figures, tandis qu'au contraire, dans l'ornement, la richesse d'invention et la fantaisie décorative sont généralement étonnantes. Un manuscrit des *Évangiles*, de la Bibliothèque de Perpignan (nº 1), qui ne comprend, en fait d'images proprement dites, qu'une série de dessins à la plume assez grossiers, nous offre, dans le décor des canons, la preuve même des qualités inventives propres à ces artistes. Comme bases et supports des colonnes sont employées ici des figures d'hommes nus, d'êtres fabuleux (centaures ou licornes), ou d'animaux réels, tels que l'éléphant. De leur côté, les fûts mêmes sont couverts en entier par des corps d'animaux (variétés diverses de poissons notamment, écrevisses, serpents). En guise de chapiteaux, d'autres reparaissent encore : griffons, ours, oiseaux, par exemple, ainsi que quelques têtes humaines. Enfin, même les arcatures en fer à cheval sont richement ornementées, et à l'occasion s'y enroule également un serpent, comme il n'était pas rare d'en rencontrer déjà dans les Apocalypses. Une *Bible de Saint-Martial de Limoges*, conservée à Paris (Bibliothèque Nationale, lat. 8), nous offre, dans ses initiales ornées, un des plus beaux types décoratifs de ce genre. Très remarquables, en particulier, sont les fins dessins en bistre sur fond de parchemin réservé, représentant des hommes et des animaux, tels que ceux qui remplissent le corps de l'initiale B, par exemple, dans le premier Psaume. La rare ingéniosité et la force inventive de ces artistes sont excellemment caractérisées par une initiale comme celle du Livre de la Sagesse : deux hommes montés sur des bœufs se sont pris de querelle et s'empoignent aux cheveux, tandis que les animaux placides restent là immobiles, tête baissée. Les œuvres de l'école limousine, qui forment comme un petit groupe à part dans l'histoire de la peinture du midi de la France, sont, d'ailleurs, toujours plus agréables dans le décor ornemental que dans les grandes miniatures à figures. Un manuscrit des *Évangiles*, avec figures des Évangélistes, conservé à Paris (Bibliothèque Nationale, lat. 254), ainsi qu'un *Lectionnaire* abondamment illustré de la même Bibliothèque (lat. 9438),

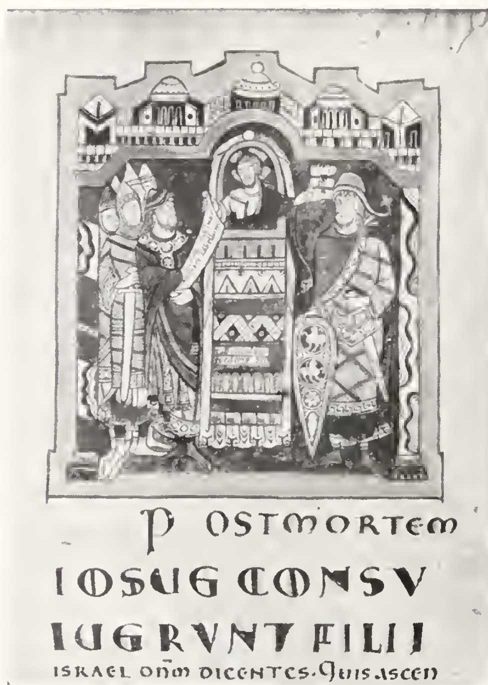


Fig. 408. — Dieu présentant Judas aux Juifs. (*Bible de Saint-Martial de Limoges*, fol. 91 r., Paris, Bibl. nat., lat. 8.)

permettent de le constater. Bien que ces œuvres appartiennent déjà en partie à une époque avancée du XII[e] siècle, on ne saurait pourtant y trouver la clef des origines du style gothique. En peinture, le style gothique est beaucoup plutôt étroitement lié au développement général de la culture en Angleterre et dans le nord de la France, où le XII[e] siècle devait marquer l'inauguration d'une période nouvelle.

II

LA PEINTURE MURALE EN FRANCE[1]

Les Sources. — La peinture décorative du moyen âge est une découverte assez récente de l'archéologie. Émeric David, il est vrai, avait affirmé, dès le commencement du XIX[e] siècle, cette vérité audacieuse, que la France avait eu des peintres avant Poussin, mais il s'était contenté de produire des textes et n'avait fait connaître aucun monument. C'est en 1845, seulement, que Mérimée publia et commenta les fameuses fresques de Saint-Savin. Dès lors, il devint évident que nous avions eu, dès la fin du XI[e] siècle, une peinture monumentale du plus grand style. La Commission des monuments historiques commença à faire reproduire toutes les œuvres d'art de ce genre, à mesure qu'on les lui signalait. Des artistes de talent, parmi lesquels il faut citer Denuelle et MM. Laffillée et Yperman, travaillèrent à former cette collection d'aquarelles, qui est une des plus rares merveilles du Musée et de la Bibliothèque du Trocadéro. Ces habiles copistes ont sauvé tout un monde d'art qui, sans eux, allait disparaître à jamais. Des fresques, qui ont pu être reproduites dans tous leurs détails il y a vingt ans, sont aujourd'hui presque invisibles. On est étonné, quand on parcourt la France, de voir avec quelle rapidité ces œuvres précieuses s'évanouissent. Les vieilles fresques de Saint-Julien de Tours se réduisent à quelques taches de couleur, celles du baptistère Saint-Jean à Poitiers s'éteignent, celles de la chapelle Saint-Antonin à Toulouse, très distinctes il y a quinze ans, ne sont plus qu'une ombre. Les aquarelles des Monuments historiques auront donc bientôt la valeur de véritables originaux. C'est dans cette collection que MM. Gelis-Didot et Laffillée ont trouvé les éléments de leur beau livre : *la Peinture décorative en France*. Mais ils y ont ajouté beaucoup et nous ont révélé plus d'une œuvre nouvelle[2]. En feuilletant leur recueil, on est ébloui, charmé par tant de richesse et d'harmonie, et on se demande si, à aucune époque, on entendit mieux la décoration monumentale. Les œuvres principales sont presque toutes représentées dans ce livre, au moins par des fragments; mais il ne faut pas croire que nous ayons là une *Somme* complète de la peinture décorative du moyen âge. Depuis que le recueil a paru, plusieurs fresques

1. Par M. Émile Mâle.

2. Voir à l'École des Beaux-Arts la belle collection des aquarelles originales de M. Laffillée.

importantes ont été découvertes : qu'il me suffise de signaler celle de Berzé-la-Ville, dans la Saône-et-Loire. Il ne se passe guère d'année qu'on n'en fasse reparaître quelqu'une en grattant l'odieux badigeon dont le XVIIe, le XVIIIe, et même le XIX siècle ont revêtu toutes nos églises. De vastes régions, le Centre surtout et le Midi, demeurent encore inexplorées, et peuvent nous réserver bien des surprises. On peut espérer que d'ici à quelques années, MM. Gelis-Didot et Laffillée seront amenés à donner une suite à leur livre.

Les Origines. — Il y a peu de choses à dire de la peinture décorative en France avant le XIe siècle, puisque aucune œuvre de l'époque mérovingienne ou carolingienne ne nous a été conservée. Tout ce que nous savons c'est que, dès le Ve siècle, les basiliques latines de la Gaule étaient ornées de peintures. Nous en trouvons la preuve dans un charmant récit de Grégoire de Tours que tout le monde connaît. « La femme de l'évêque de Clermont, Namatius, dit-il, bâtit hors des murs de la ville la basilique de Saint-Étienne; et, comme elle voulait l'orner de peintures, elle tenait un livre sur ses genoux et lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient représenter sur les murs. Un jour qu'elle lisait, assise dans la basilique, un pauvre vint pour prier, et, la voyant couverte d'une robe noire et déjà avancée en âge, il la prit pour une mendiante, déposa un morceau de pain sur ses genoux et s'éloigna. Celle-ci, ne dédaignant pas le don du pauvre qui n'avait pas reconnu son rang, accepta et remercia, et, gardant le pain, elle le plaça devant elle, et s'en servit tous les jours pour la bénédiction de ses repas jusqu'à ce qu'il n'en restât plus. » (*Hist. Franc.*, II, XVII).

Du Ve au XIe siècle, des textes nous prouvent que la tradition de la peinture murale se perpétua sans interruption. Au VIe siècle, Childebert fit peindre Saint-Germain-des-Prés. Au IXe siècle, Hincmar orne de peintures sa cathédrale de Reims et Héribald sa cathédrale d'Auxerre. Anségise, abbé de Fontenelles, près de Rouen, fit revêtir de peintures, non seulement l'église de son monastère, mais encore le réfectoire et le dortoir. Au Xe siècle, Hugues, moine de Moutier-en-Der, refit les peintures de la cathédrale de Châlons que le temps avait détruites. On pourrait citer beaucoup d'autres textes : les principaux ont été réunis par Émeric David dans son *Histoire de la peinture au moyen âge*. Ces textes, malheureusement, ne nous disent rien des sujets que les artistes avaient l'habitude de représenter, et l'on pourrait être tenté de croire que ces peintures, dont parlent si pompeusement les Annalistes, n'étaient qu'un badigeon de couleur relevé de quelques ornements courants. Mais une pareille interprétation n'est guère vraisemblable. En 1025, les clercs réunis au synode d'Arras, parlant de la peinture, disent « qu'elle permet aux illettrés de connaître

ce que les livres ne peuvent leur apprendre ». L'Église envisageait donc la peinture comme une sorte de prédication muette, et l'on ne saurait douter que les cathédrales de Reims, d'Auxerre ou de Châlons n'aient été décorées de sujets empruntés à l'Écriture. Il est probable que l'on voyait déjà dans nos églises, comme au couvent de Weremouth, en Angleterre, dès le VIIIe siècle, ou dans la chapelle du château d'Ingelheim, en Allemagne, dès le IXe, l'opposition de l'Ancien et du Nouveau Testament. Aux principaux événements de la vie de Jésus-Christ, correspondait un fait de la vie des patriarches et des prophètes, qui en était la figure. Un motif si cher aux artistes du moyen âge devait avoir chez nous de lointaines origines.

Quant à l'aspect de ces fresques, les peintures découvertes il y a une trentaine d'années dans l'église souterraine de Saint-Clément, à Rome, et tout récemment au Forum peuvent nous en donner quelque idée. On sait que ces peintures, dont les plus anciennes sont du VIIIe siècle, et les plus modernes de la fin du Xe ou du commencement du XIe siècle, sont à peu près les seules qui nous restent de la longue période qui précède le vrai moyen âge. Les miniatures carolingiennes nous permettent aussi d'entrevoir la peinture murale du VIIIe ou du IXe siècle. Les peintres durent s'inspirer plus d'une fois de l'œuvre des miniaturistes. M. Kraus a fort bien montré que les fresques de l'église de Saint-Georges d'Oberzell, à Reichenau (IXe siècle), sont étroitement apparentées aux miniatures du Codex Egberti conservé à la Bibliothèque de Trèves.

Les Fresques de Saint-Savin. — Nous n'avons rien de plus ancien en France que les fresques de Saint-Savin qui datent, suivant toutes les vraisemblances, de la fin du XIe siècle. Mais, par un heureux hasard, ces fresques si anciennes sont en même temps les mieux conservées. L'église tout entière est peinte comme un sanctuaire du Mont-Athos, et, par cet exemple unique, nous pouvons juger de ce que furent à l'origine nos vieilles églises romanes, dont nous ne voyons plus aujourd'hui que la forme abstraite privée de la vie, de la poésie de la couleur.

Saint-Savin (Vienne) est une des abbayes fondées par Charlemagne. L'église, qu'annonce de loin sa haute flèche de la fin du moyen âge, date de la première moitié du XIe siècle, et de cette époque, c'est peut-être la plus parfaite qui subsiste en France. On a la surprise, quand on y entre, de la trouver pleine de lumière. Trois nefs presque également élevées et de hautes colonnes lui donnent un air léger et lumineux. Une église ainsi faite appelait une décoration picturale : on était sûr d'avance que les fresques de la nef, bien qu'elles ne soient éclairées que par les bas côtés, pourraient être vues. Il est possible d'ailleurs, comme Mérimée l'a conclu de quelques indices, que ces fresques n'aient été peintes

qu'assez longtemps après la dédicace de l'église, dans les dernières années du XI[e] siècle.

Faisons d'abord connaître les sujets et leur ordonnance.

Le clocher, qui occupe la façade de l'église forme un porche dont les deux étages sont décorés de peintures. Le rez-de-chaussée nous présente une des plus anciennes représentations du Jugement dernier qu'il y ait en France. Jésus-Christ apparaît en majesté dans une auréole, mais sa poitrine n'est pas nue et il ne montre pas ses plaies. Près de lui, des anges tiennent les instruments de la Passion. Les anges, les apôtres et les vingt-quatre vieillards (à peine visibles) l'assistent. Sur les parois, des scènes de l'Apocalypse ouvrent le cycle de terreur des derniers jours du monde et nous acheminent au Jugement. Enfin un zodiaque orné des signes des mois met le temps en face de l'éternité. Ces fresques décorent la porte qui s'ouvre au couchant. Ce sont là déjà, comme on le voit, les sujets qui s'épanouiront si magnifiquement au portail occidental de nos cathédrales du XIII[e] siècle. Si l'on y réfléchit, on reconnaîtra que ce Christ en majesté, ces apôtres, ces vieillards, ces souvenirs de l'Apocalypse, remontent jusqu'aux mosaïques qui décorent l'arc triomphal des plus anciennes basiliques de Rome. La tradition s'est perpétuée, en s'enrichissant sans cesse, jusqu'à la fin du moyen âge.

Au premier étage du porche, qui forme une tribune ouvrant sur la nef, étaient représentées, à ce qu'il semble, les principales scènes de la Passion. Ces peintures, malheureusement, sans qu'on puisse s'expliquer pourquoi, ont beaucoup plus souffert que toutes les autres : elles ne présentent plus que des silhouettes à peine colorées. On doit les regretter d'autant plus qu'elles étaient certainement les plus belles. Les contours encore visibles sont dessinés avec une fierté admirable : il y a partout le sentiment du grand. On s'explique cette supériorité. Le peintre qui avait à représenter la Descente de croix qu'on aperçoit encore, était soutenu par une longue tradition : chaque groupe, chaque attitude avaient été lentement élaborés par l'Orient et par l'Occident. L'artiste de Saint-Savin était l'héritier de quatre ou cinq siècles d'art. On entrevoit à côté de la Descente de croix, la Mise au tombeau, et les Pèlerins d'Emmaüs. De pareils sujets méritaient, semble-t-il, une place plus noble : on ne peut s'expliquer leur présence, en cet endroit, qu'en supposant que la tribune était une chapelle où l'on célébrait la messe dans certaines occasions. Quelques figures de saints complètent cette ordonnance.

Mais voici le morceau capital. La voûte de la nef est décorée de près d'une trentaine de grandes compositions où est retracée l'histoire des premiers temps du monde, depuis la création jusqu'à Moïse. Çà et là, les fresques sont tombées et ont emporté avec elles des chapitres entiers de la Genèse. Mérimée, à part deux ou trois interprétations douteuses, a

parfaitement identifié les sujets. La première fresque nous montre Dieu, sous la figure de Jésus-Christ, lançant le soleil et la lune dans leur orbite. Puis, viennent la création de l'homme et de la femme, la tentation, la chute. Caïn tue son frère, et pour signifier qu'il porte maintenant une marque indélébile, l'artiste a mis un nimbe autour de la tête du meurtrier. Dans l'art du haut moyen âge, le nimbe exprimait la puissance du mal comme le rayonnement du bien : les têtes de la bête de l'Apocalypse étaient nimbées. — Noé apparaît ensuite. — L'arche flotte sur les eaux[1]. — Le patriarche plante la vigne et s'enivre. — De Noé sortent des générations nouvelles qui ne sont pas meilleures que les générations anciennes. Les hommes bâtissent la tour de Babel et le Seigneur se détourne d'eux. — Au milieu de ces races perverses, Dieu distingue un juste : il choisit Abraham et lui parle sous le chêne de Sichem. — Abraham, la lance à la main, marche contre Kerdolaomer et les rois de la vallée de Siddim. Après sa victoire, il rencontre un homme mystérieux, Melchisédech, prêtre et roi, qui lui offre le pain et le vin. La scène est d'une étrange gravité : Abraham s'incline respectueusement devant Melchisédech et s'apprête à recevoir de sa main un pain rond marqué du signe de la croix. Dans le fond, les anges regardent. Il est évident ici que l'artiste, dépassant l'histoire, s'est élevé jusqu'au symbole. Pour lui, comme pour les docteurs du moyen âge, l'offrande de Melchisédech est une figure du sacrifice de la messe. C'est d'ailleurs la seule intention symbolique que l'on puisse découvrir dans cette série de tableaux historiques. — Abraham meurt à cent soixante-quinze ans, et ses fils l'enterrent dans la caverne de Macpéla. Ils le déposent dans un cercueil de pierre, pareil à ceux qu'on retrouve dans les cimetières du haut moyen âge. — L'histoire de Joseph se déroule ensuite. Quoique les épisodes n'en soient pas très caractéristiques, on peut reconnaître cependant avec Mérimée : Joseph envoyé à Sichem par Jacob ; — Joseph vendu par ses frères ; — Joseph vendu à Putiphar ; — Joseph accusé par la femme de Putiphar ; — Joseph en prison ; — Joseph conduit devant Pharaon ; — Joseph expliquant les songes de Pharaon ; — Joseph triomphant de ses ennemis. Après avoir représenté toute la Genèse, l'artiste de Saint-Savin avait entrepris d'illustrer l'Exode : deux scènes seulement se sont conservées : le passage de la mer Rouge, et l'apparition de Dieu à Moïse. Sous les scènes de l'Ancien Testament et dans l'espèce de pendentif que forme l'entre-deux des arcades, se voyaient des figures de prophètes. Un Jonas subsiste encore. La nécessité de remplir un champ plus vaste en haut qu'en bas a fait trouver au peintre un geste sublime. Jonas a les deux bras levés et semble

1. Les personnages qui grimpent au toit de l'arche ne sont pas, comme le dit Mérimée, ces géants dont parlent les traditions rabbiniques. Ce sont tout simplement des hommes qui essaient de se réfugier sur l'arche.

crier de toute sa force une étonnante nouvelle. Un phylactère pend de sa main droite. Il semble qu'il ait été de tradition de peindre des prophètes à l'endroit où nous les voyons à Saint-Savin. En Italie, les fresques de Sant'Angelo in Formis, qui sont aussi de la fin du XI[e] siècle et du commencement du XII[e], nous en offrent un exemple; mais aucune de ces figures ne peut se comparer au Jonas de Saint-Savin.

Telle est la décoration de la nef. Celle du chœur et des chapelles rayonnantes, n'était pas moins riche, mais le temps l'a moins respectée. Dans le chœur, il y avait un grand Christ en majesté, entouré des quatre animaux, dont Mérimée a retrouvé quelques traces. Les chapelles rayonnantes nous montrent encore des figures de saints, de prophètes et d'anges, encadrées d'ornements d'un beau caractère.



Fig. 409. — Christ en majesté; crypte de l'église de Saint-Savin (Vienne).
D'après la monographie de Mérimée.

Il faut ajouter, pour donner une idée de la richesse de l'ensemble, que les colonnes elles-mêmes étaient peintes. Des marbrures encore visibles imitent les marbres rares et l'agate : l'artiste semble avoir voulu faire resplendir son église de l'éclat des pierres précieuses dont la Jérusalem céleste est bâtie.

Sous le chœur s'étend une crypte qui est complètement peinte, et dont les peintures sont parfaitement conservées. On ne les voyait qu'à certaines dates solennelles, à la lueur des cierges. Elles ont une poésie que leur donne le demi-jour de cette catacombe; mais en les étudiant, on les trouvera inférieures à celles de la nef. Elles représentent en tableaux monotones, l'histoire du jugement et du supplice des deux saints, Savin et Cyprien, dont les moines conservaient les reliques dans cette crypte même. Quelques figures de saints et un beau Christ bénissant complètent cette décoration.

LES PROCÉDÉS. — Pour se faire une idée de la technique des maîtres de Saint-Savin, il est indispensable de lire les chapitres que le moine Théophile a consacrés à la peinture, dans le *Diversarium artium Schedula*. Ces pages sont d'autant plus intéressantes, que Théophile les écrivait dans le temps même où l'on décorait Saint-Savin. Dans un livre récent[1], M. Ber-

1. *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik*, Munich, 1897, tome III, p. 41.

ger semble bien avoir établi que ce Théophile, qu'un manuscrit appelle Rugerus, est le même que le moine Rogkerus, orfèvre célèbre, qui vivait à la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe, dans le monastère bénédictin d'Helmershausen, près de Paderborn. Théophile, comme jadis Tutilo, moine de Saint-Gal, est un homme universel : il est orfèvre, peintre, maître-verrier. Tous ces talents ne lui donnent aucun orgueil : jamais il n'y eut de cœur plus humble : « Que celui qui aura acquis la connaissance de l'art, dit-il, ne s'en glorifie pas en lui-même, puisque ce n'est pas une conquête mais un don; qu'il s'en félicite au contraire dans le Seigneur, de qui et par qui toutes choses viennent, sans lequel il n'y a rien; qu'il n'enveloppe pas ce bienfait d'un silence jaloux; mais qu'écartant toute jactance, il en fasse part avec une gracieuse simplicité à ceux qui le cherchent.... C'est pourquoi, moi, homme chétif, indigne, et presque sans nom, j'offre gratuitement à ceux qui, avec humilité, désirent l'apprendre, ce que m'a gratuitement accordé la miséricorde divine. »

Dès les premières pages de son livre, Théophile se donne comme un élève des Grecs : « Tu trouveras là, dit-il, toute la science que la Grèce a des couleurs et de leurs mélanges. » Et il est, en effet, curieux de remarquer que quelques-uns des procédés signalés par Théophile se retrouvent dans le fameux *Guide de la peinture* du Mont-Athos. Théophile nous enseigne donc la technique byzantine qui semble bien avoir été adoptée par toute l'Europe chrétienne. Les fresques de Saint-Savin, cependant, trahissent, comme nous le verrons, les procédés d'une école qui n'est pas complètement asservie aux méthodes orientales.

Les peintures de Saint-Savin ont été exécutées sur un revêtement encore humide et il est probable que toutes les couleurs, dont les tons sont volontairement éteints, ont été mélangées avec de la chaux. C'est ce que prescrit Théophile : « Il faut, dit-il, que le mur soit complètement humide. Dans cet état d'humidité, on lui donne toutes les couches de couleur qu'il doit recevoir : que toutes soient mélangées de chaux et qu'elles sèchent avec le mur même, afin qu'elles adhèrent. »

Les peintres de Saint-Savin ne semblent pas avoir connu l'usage des cartons. Nulle part, les figures ne sont cernées d'un trait gravé à la pointe dans la chaux fraîche, procédé familier aux artistes italiens qui calquaient leurs dessins sur le mur. A Saint-Savin, ces grandes compositions ont été esquissées du premier coup, improvisées avec une audace étonnante. On s'en aperçoit à certaines erreurs de détail. Les scènes qui se succèdent ne sont pas toujours exactement au même niveau, et la ligne qui les encadre n'est pas parfaitement droite. Cette liberté dans la composition est un trait de ressemblance de plus avec l'art oriental. Les moines du Mont-Athos, qui conservent les traditions du moyen âge byzantin, travaillent sans cartons. Didron vit exécuter, en quelques heures, une vaste

fresque qu'un artiste improvisa devant lui. Théophile, d'ailleurs, ne parle nulle part de cartons, non plus que le *Guide de la peinture* du Mont-Athos.

L'ocre jaune et l'ocre rouge, le vert, le gris, le blanc et le rose telles sont les couleurs que mentionne Théophile et telles sont aussi celles que les artistes de Saint-Savin ont employées. Le bleu apparaît à peine ; on dirait qu'on y attache alors une idée de dignité, car on le réserve pour le nimbe de Jésus-Christ ou pour la bordure de sa tunique. A dire vrai, l'artiste de Saint-Savin ne sait manier parfaitement que quatre couleurs : le brun rouge, l'ocre jaune, le blanc et un vert éteint qui participe du gris. Ces tons sont juxtaposés avec un instinct assez juste, et l'effet en est presque toujours harmonieux. Les fresques de l'étage inférieur du porche sont les plus sobres de toutes ; dans les scènes de l'Apocalypse, c'est le brun rouge et le blanc qui dominent ; le vert est réservé pour les fonds.

Ces vieux maîtres n'avaient aucune prétention à imiter la nature. Quand ils peignaient un visage, ils n'en cherchaient pas, sur leur palette, en tâtonnant, les lumières, les demi-teintes et les ombres, mais ils avaient dans un godet une couleur toute préparée qui s'appelait « la couleur de chair » et qu'ils employaient indifféremment pour peindre les figures, les pieds, les mains, toutes les parties nues. Théophile nous en donne la formule : c'était du blanc mélangé avec du cinabre et de l'ocre. En ajoutant à la couleur de chair une pointe de vermillon, on obtenait un rose que l'on posait sur les lèvres et sur les pommettes pour donner de la vie aux physionomies. Dans un autre godet, de l'ocre mêlé à un peu de noir donnait à l'artiste le ton des chevelures ; à Saint-Savin, tous les personnages sont blonds. Bien mieux, il y avait un ton de lumière et un ton d'ombre qui ne variaient jamais. La lumière et l'ombre, qui ne sont que des relations, prenaient ainsi une existence propre. Rembrandt eût souri d'une telle naïveté. La lumière n'était pas autre chose que le ton de chair où l'on faisait dominer la céruse. On la posait sur la ligne du nez, sur les tempes, sous les yeux, sur le menton. La couleur d'ombre, que Théophile désigne sous le nom étrange de *posch*, était un vert sombre réchauffé d'un peu de rouge. Plusieurs de nos fresques du XIIe siècle laissent voir ces ombres verdâtres qui donnent aux physionomies un aspect cadavérique.

La technique des artistes de Saint-Savin est donc, à peu de chose près, celle qu'enseigne Théophile, et, bien des siècles après lui, le *Guide de la peinture* du Mont-Athos. La principale différence réside dans la manière de traiter les fonds. Théophile veut que ces fonds soient sombres. Il conseille de les préparer avec un gris qu'il appelle *veneda* et qui devra être encore renforcé par du noir. Quand ce noir sera sec, on le recouvrira avec une couche d'azur ; on pourra même, si l'on veut que l'azur soit plus profond, en donner une seconde couche. On reconnaît là le procédé familier

aux artistes du moyen âge italien. A Saint-Savin triomphe une méthode tout opposée. Les figures s'enlèvent sur des fonds très clairs et parfois sur des fonds blancs. Seule, la partie qui est censée figurer le sol est un peu plus foncée ; ce sont de longues lignes parallèles où le brun rouge et l'ocre jaune alternent généralement. Ces longues bandes horizontales, qui seront en usage pendant tout le XIIe siècle, accentuent le caractère décoratif de ces fresques. Tout trompe-l'œil, tout effet de profondeur se trouve ainsi évité. Des arbres pareils au chandelier à sept branches, des architectures chimériques, achèvent de nous avertir qu'il ne faut chercher ici qu'une ombre de la réalité.

LE DESSIN, LA COMPOSITION. — Quand on analyse le dessin et la composition des fresques de Saint-Savin, on y démêle un curieux mélange de traditions et d'inventions.

Parmi les pratiques qui viennent du passé, on remarque d'abord la manière conventionnelle de dessiner les draperies. Elles collent si étroitement aux membres que souvent le corps paraît nu ; les longues tuniques adhèrent aux cuisses et ne s'épanouissent en plis bouillonnants que par le bas. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, c'est de cette façon que les peintres, les maîtres verriers et même les sculpteurs ont compris le costume. Il faut arriver au XIIIe siècle pour trouver les belles étoffes aux plis amples, aux lignes monumentales, qui laissent au corps toute sa liberté. Les draperies collantes, qui emprisonnent les membres dans une gaine, se rencontrent dans les manuscrits de l'âge carolingien et sont certainement une tradition byzantine ; c'est une façon maladroite d'imiter la draperie antique qui souvent laissait deviner le nu. Telle figure de femme de Saint-Savin, enveloppée dans une robe qui la dessine de la hanche au talon, fait songer, malgré les gaucheries, à la statue funéraire d'une matrone romaine. Nous ne pouvons qu'indiquer ces problèmes. Aucun livre ne nous serait plus utile qu'une histoire de l'évolution du dessin au moyen âge, et un tel livre n'existe pas.

Ce n'est pas seulement la manière de dessiner les figures qui est traditionnelle, ce sont certaines figures elles-mêmes. Celle de Dieu, notamment, a, si on la compare aux autres, une sûreté de lignes qui trahit un modèle où tout a été longuement médité. Le Dieu de l'Ancien Testament a d'ailleurs, à Saint-Savin, comme partout au moyen âge, la figure de Jésus-Christ, conformément à la doctrine théologique qui enseigne que le monde a été créé par le Verbe. La tunique et le manteau si heureusement drapés, le geste de la main, l'inclination de la tête, tout cela relève de la tradition. Il en est de même des figures d'anges. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer, dans la scène du passage de la mer Rouge, le gauche Pharaon, emporté par un char ridicule, à l'ange à moitié effacé, mais si noble encore, qui ordonne à la mer de l'engloutir. On sent que

l'artiste est bien fort quand il est soutenu par le passé. C'est le secret de la beauté des deux ou trois scènes de l'Apocalypse qui subsistent encore dans le porche. J'ai avancé ailleurs[1] que presque toutes les représentations de l'Apocalypse que l'on rencontre au moyen âge dérivaient d'un manuscrit anglo-normand conservé à la Bibliothèque Nationale[2]. Ce manuscrit, qui n'est que du XIIe siècle, est lui-même la copie d'un prototype qui remonte probablement aux temps carolingiens et qui a été illustré en Angleterre. Nul doute que le peintre de Saint-Savin n'ait eu entre les mains un manuscrit de cette famille. La femme qui se détourne devant la bête à sept têtes et qui tend son enfant à un ange, pendant que saint Jean, admis à contempler cette scène mystérieuse, fait un geste d'effroi, est étroitement apparentée à la femme sauvant son enfant menacé par le monstre, qui se voit au folio 19 du manuscrit 403. Le manuscrit est plus riche, la peinture murale, comme il convient, est plus simple.



FIG. 410. — Scènes de l'Apocalypse : porche de Saint-Savin (Vienne).
D'après la monographie de Mérimée.

Peut-on en dire autant des scènes de l'Ancien Testament ? Est-il possible d'y reconnaître une tradition ? Est-il possible même d'en retrouver les originaux ? Il est fort difficile de répondre. Les manuscrits illustrés que nous connaissons n'ont que fort peu de rapports avec nos fresques de Saint-Savin. Si l'artiste a eu un

1. *L'art religieux du* XIIIe *siècle en France*, p. 458 et suiv.

2. Lat., n° 403. Des recherches récentes de M. L. Delisle (*Mémoire sur les figures de l'Apocalypse*, 1901) il résulte que les artistes ont pu avoir recours à des manuscrits d'une autre famille, mais très apparentés au n° 403.

modèle, il a dû en user avec beaucoup de liberté, car plusieurs scènes ont, comme nous le verrons, un accent de naïveté qui décèle l'invention.

Voilà la part de la tradition, disons maintenant celle de l'artiste.

Si le dessin des draperies est conforme aux plus anciennes formules, il n'en est pas moins vrai que le peintre de Saint-Savin, en s'attachant à n'indiquer que les plis essentiels, leur a donné un caractère de grandeur presque antique. Mérimée va jusqu'à comparer nos fresques aux dessins des vases grecs. Il est certain, en tout cas, que ni les miniatures byzantines, ni les miniatures carolingiennes, où le costume est pourtant compris comme à Saint-Savin, n'ont cette simplicité grandiose. Elles ont les unes et les autres quelque chose de laborieux, de mesquin, de sénile, qui contraste avec la sûreté et la force contenue du peintre. La nécessité de créer un art vraiment monumental l'a affranchi des petites pratiques de la miniature.



Fig. 411. — Dieu créant le soleil et la lune; nef de Saint-Savin (Vienne).
D'après la monographie de Mérimée.

Ce n'est pas seulement la largeur du dessin qu'il faut admirer, c'est la noblesse de certaines attitudes dont il faut faire honneur au génie du peintre. La figure de l'Éternel tenant le soleil et la lune et les lançant dans le ciel avec tranquillité est vraiment biblique, presque égale en majesté aux premiers versets de la Genèse. Le patriarche (peut-être Enoch) qui prie les deux bras levés et qui a, au-dessus de sa tête, les cercles du ciel, ce qui signifie sans doute qu'il est seul devant Dieu, a été dessiné dans un moment d'inspiration. Abraham s'inclinant avec respect devant Jéhovah qui lui parle et lui promet que des nations sortiront de lui; Noé et ses fils s'avançant vers Dieu qui les accueille d'un geste plein de gravité : voilà des figures qui prouvent que l'artiste ne reproduisait pas uniquement des poncifs, mais qu'il lisait la Bible et qu'il en sentait profondément la beauté.

Le même homme, qui comprenait si bien la grandeur, avait aussi le goût de la vérité familière. Il y a, chez lui, un observateur capable d'échapper aux canons et aux formules. Qu'on note l'attitude des maçons qui portent des pierres sur leur épaule ou les tendent à ceux qui bâtissent

la tour de Babel. Qu'on remarque le geste insolent, populacier, de Cham raillant la nudité de son père : on se convaincra que l'artiste sut regarder la réalité. Mais un goût naturel pour ce qui est noble l'empêcha d'aller très avant dans cette voie. Le peintre de Saint-Savin eut un remarquable génie de simplification, de généralisation qui fait penser (toutes distances gardées) à Puvis de Chavannes. Si l'on étudie, par exemple, les costumes de ses personnages, on n'y trouvera rien qui indique une date. Les grands manteaux et les tuniques que portent les hommes, les voiles qui enveloppent la tête des femmes sont-ils du moyen âge, des temps carolingiens, de l'époque gallo-romaine ? On ne sait. Que dis-je ? Le costume est si noble et d'un caractère si éternel, qu'il pourrait avoir été celui des patriarches eux-mêmes. Les soldats n'ont ni casque, ni armure ; ils portent simplement la lance et le bouclier. En vain consulte-t-on la tapisserie de Bayeux ou les manuscrits contemporains, on ne trouve rien d'aussi général. J'avais cru que le manteau attaché sur l'épaule gauche (comme ce fut l'habitude à partir des premières années du XIIe siècle[1]) donnait une date, mais je n'ai pas tardé à reconnaître que le peintre attachait le manteau sur l'épaule droite ou sur l'épaule gauche, suivant que le personnage se présentait à droite ou à gauche. C'est une preuve de plus de la parfaite liberté de l'artiste en face de la mode. Seules, les peintures de la crypte, qui sont manifestement postérieures (contrairement à ce que pensait Mérimée), nous offrent un détail typique. Le juge Ludicius est coiffé d'une sorte de bonnet phrygien tout à fait semblable à celui que porte Geoffroi Plantagenet sur le fameux émail du Mans. Cette calotte de drap, qui se termine par un ruban qui voltige, fut à la mode dans la première partie du XIIe siècle et permet, par conséquent, de dater approximativement ces peintures.

Ce génie simplificateur du peintre de Saint-Savin se retrouve dans la composition. Rien de plus clair et de moins chargé (à part deux ou trois exceptions) que ses fresques. Tout détail inutile est omis. C'est souvent, comme la tragédie grecque, un drame à deux ou à trois personnages ; parfois des anges ou des hommes regardent comme le chœur antique. Que l'on étudie, par exemple, l'offrande de Caïn et d'Abel ou l'apparition de Dieu à Moïse, on verra qu'il est difficile de composer plus clairement et de mieux équilibrer une scène[2].

Il est impossible de ne pas remarquer qu'il y a déjà dans ces peintures quelques-unes des qualités qui s'épanouiront dans notre grand art du XIIIe siècle. C'est pourquoi on ne saurait accepter l'opinion de Mérimée qui veut faire honneur des fresques de Saint-Savin à des maîtres grecs.

1. Voir Quicherat, *Hist. du costume*, p. 150.

2. On notera en passant un artifice du peintre : il donne toujours à Dieu une stature plus élevée qu'à l'homme.

Si l'œuvre est byzantine par la technique, elle ne l'est pas par l'esprit. Assurément le peintre de Saint-Savin est respectueux du passé ; il subit l'écrasante majesté des anciens types, mais il est capable aussi d'observer, d'inventer. Son art aspire au mouvement et à la vie.

L'erreur de Mérimée s'explique. Quand il publia les fresques de Saint-Savin, il avait le droit de les croire à peu près uniques en France et de les attribuer à une école étrangère. Depuis, de nombreuses découvertes faites dans la même région ou dans des régions voisines ont prouvé qu'une foule d'églises étaient décorées de fresques analogues, et qu'il y avait par conséquent chez nous, au XIIe siècle, une grande école de peinture murale.

Les écoles au XIe et au XIIe siècle. — Est-il possible de grouper avec méthode les fresques du XIe et du XIIe siècle qui subsistent encore en France? Peut-on arriver à discerner différentes écoles de peinture? Jusqu'ici, avouons-le, nous ne saurions rien faire de tel ; nous entrevoyons seulement quelques vérités modestes dont il faut savoir nous contenter. Le petit nombre des œuvres conservées empêchera sans doute longtemps encore les historiens de l'art de parler d'écoles régionales. Combien de découvertes ne faudra-t-il pas avant qu'on puisse oser tracer des frontières! D'ailleurs le peu que nous savons de la vie des peintres du haut moyen âge tendrait à nous faire croire qu'ils furent assez nomades. Au IXe siècle, Madalulfe, peintre en titre de la cathédrale de Cambrai, était si célèbre que l'abbé de Fontenelles l'appela en Normandie pour lui faire décorer le dortoir et le réfectoire de son monastère. On courrait donc souvent le risque de faire honneur au génie d'une province de telle œuvre qu'exécuta un artiste d'une région éloignée. Ajoutons que l'uniformité des procédés employés, aussi bien que l'hiératisme des scènes religieuses, donnent souvent — non pas toujours — aux fresques du XIIe siècle, un caractère impersonnel, universel, et leur enlève l'accent local. Il nous arrivera donc en passant en revue les œuvres qui subsistent de former des groupes qui, plus d'une fois sans doute, ne répondront pas à la réalité.

Groupe poitevin. — Voici un groupe qui mériterait presque le nom d'école. Les peintures du XIIe siècle qui subsistent dans le département de la Vienne n'égalent pas assurément celles de Saint-Savin, mais offrent avec elles les plus remarquables analogies. Le dessin, les couleurs, les motifs décoratifs sont à peu près identiques.

Le baptistère Saint-Jean, à Poitiers, ce vénérable monument mérovingien, fut décoré de peintures vers les premières années du XIIe siècle. Quelques fragments en subsistent encore qu'il faut savoir distinguer au milieu de morceaux du XIIIe et du XIVe siècle. Leur ressemblance avec les peintures de Saint-Savin suffit pour leur assigner une date. Les peintures

de Saint-Jean représentent l'Ascension : Jésus-Christ monte au ciel dans une auréole, pendant que deux anges planant au-dessus des apôtres semblent leur dire : « *Viri Galilæi, quid statis respicientes in cælum?* » Les apôtres rangés sur une seule ligne lèvent le bras pour marquer leur étonnement. Ces silhouettes, drapées de brun rouge, d'ocre jaune et de blanc, offrent une grande analogie avec les personnages de Saint-Savin. Un des apôtres, notamment, les jambes croisées, la tunique collée au corps mais s'évasant par le bas, semble une imitation un peu gauche d'une des figures de Dieu qu'on voit à Saint-Savin. Les fresques de Saint-Jean ne peuvent être que l'œuvre d'un élève qui trahit souvent son inexpérience, particulièrement dans le dessin des extrémités. Les parties purement décoratives, en revanche, sont fort belles. Dans le haut de la composition règne une large bordure qui laisse place, de distance en distance, à un compartiment oblong où un oiseau est dessiné. Ce motif, qui fait penser aux fresques de Pompéi, est un souvenir antique que les manuscrits à miniatures de l'âge carolingien avaient perpétué. Il importe de signaler encore un personnage, presque effacé aujourd'hui, mais qui était très visible quand les fresques du baptistère Saint-Jean furent copiées pour la Commission des monuments historiques. C'est un cavalier qui portait le globe du monde et qui n'était autre que l'empereur Constantin. Son nom se lisait près de sa tête : [Const]*antin*[us]. Ce détail a son prix. On sait que plusieurs églises de l'Ouest montrent à leur façade un mystérieux cavalier de pierre dont les archéologues ne pouvaient dire le nom. D'anciens textes, cependant, laissaient croire qu'il s'agissait de Constantin. La fresque de Poitiers donne à ces vraisemblances la force d'une certitude.



FIG. 412. — Vieillards de l'Apocalypse : église de Montmorillon (Vienne).
D'après G. Didot et Laffilée.

Tous les monuments religieux de Poitiers semblent avoir été décorés de peintures à la même époque, c'est-à-dire dans le courant du XIIe siècle. Des artistes, très apparentés à ceux de Saint-Savin, exécutèrent alors les fresques de Notre-Dame la Grande, dont une partie a été retrouvée sous le badigeon, en 1852. On voit, ou plutôt on entrevoit vaguement dans l'abside une grande Vierge, portant l'enfant sur ses genoux. Une auréole l'entoure et l'isole de six figures de saintes, debout à ses côtés. La Vierge occupe donc la place d'honneur, comme il convient dans une église qui

lui est consacrée[1]. Le Christ en majesté, entouré des quatre animaux, au lieu d'être placé comme d'ordinaire dans la courbure de l'abside, est peint sur la voûte du chœur. Les douze apôtres l'accompagnent. La présence de plusieurs petites figures nues que des anges escortent indique que l'artiste avait représenté le Jugement dernier conformément aux anciennes formules. Entre deux arcades, une figure de prophète, déjà connue du temps de Mérimée, montre l'étroite parenté qui unit les fresques de Saint-Savin à celles de Notre-Dame la Grande. C'est un Jonas, les bras levés, tout à fait analogue, par l'attitude, au Jonas de Saint-Savin dont nous avons parlé.

La décoration picturale de l'église Saint-Hilaire a été encore moins respectée par le temps que celle de Notre-Dame la Grande. Dans les absidioles quelques restes qui paraissent se rapporter à la vie de saint Hilaire, dans la nef, des figures d'évêques, décorant les hauts piliers des arcades, enfin, dans la partie basse du clocher, quatre personnages, dont l'un, comme nous l'apprend une inscription, est Fulbert, le fameux évêque de Chartres, qui avait été trésorier de Saint-Hilaire; — voilà tout ce qu'on a pu découvrir dans la vieille collégiale. Si pauvres que soient ces restes, ils suffisent pour qu'on puisse établir un lien entre les fresques de Saint-Hilaire et celles de Saint-Savin. Les figures d'évêques, étagées sur les piliers, rappellent de fort près les saints qui, à Saint-Savin, décorent la crypte.

De Poitiers et de Saint-Savin, qui furent certainement les deux grands foyers d'art du Poitou, les décorateurs se répandirent dans toute la province. On en trouve la preuve à Charroux. Dans ce qui reste encore de l'église abbatiale, on voyait distinctement, il y a quelques années, un intrados d'arc couvert d'ornements exactement semblables à ceux du baptistère Saint-Jean à Poitiers. Même dessin et même couleur. C'est une série de médaillons enfermant des animaux fantastiques et des griffons. Ce décor avait été certainement emprunté à quelque objet d'art venu de l'Orient et peut-être même de la Perse. Le motif faisait donc partie de ce trésor de formules décoratives où puisaient les artistes du Poitou.

A Montmorillon, dans la crypte de l'église Notre-Dame, une chapelle dédiée à sainte Catherine laisse voir une fresque qui est peut-être du commencement du XIII[e] siècle, mais qui présente encore les caractères de l'art de la région au siècle précédent. Le sujet n'en a pas été bien compris jusqu'ici. C'est l'exemple le plus ancien que nous connaissions du mariage mystique de sainte Catherine. La Vierge, assise sur son trône,

1. Un Christ en majesté occupait l'abside de Notre-Dame la Grande à l'origine ; la Vierge a été peinte par-dessus, probablement à la fin du XII[e] siècle. C'est là un curieux témoignage du culte — toujours plus ardent — que le moyen âge professait pour la mère de Dieu.

prend la main de son fils pour l'aider à passer au doigt de la jeune fille, l'anneau que celle-ci tient délicatement entre le pouce et l'index. Mais l'artiste, par un mouvement de sensibilité charmante, a voulu que la mère mît d'abord un baiser sur la main de son enfant. L'art ici commence à s'attendrir et l'on pressent des temps nouveaux. Mais s'il est vrai que jamais le maître de Saint-Savin n'eût trouvé un pareil geste, en revanche il n'eût pas désavoué les procédés techniques du peintre de Montmorillon. Il eût reconnu ses couleurs familières : l'ocre jaune, l'ocre rouge, le vert. Il eût approuvé les bandes parallèles qui règnent derrière les personnages et donnent à la fresque le caractère d'une œuvre de pure décoration.

L'art de Saint-Savin s'est donc imposé aux artistes du Poitou pendant un siècle. Ils ont même subi pendant beaucoup plus longtemps la tyrannie de cette œuvre puissante. J'ai vu dans la petite église d'Antigny, voisine de celle de Saint-Savin, des fresques du xve siècle (la Passion, les trois morts et les trois vifs) qui semblent être du xiie. L'artiste d'Antigny avait contemplé avec admiration les peintures de la grande abbaye, et il essaya, comme il put, de les imiter.



Fig. 415. — Mariage mystique de sainte Catherine ; église de Montmorillon (Vienne).
D'après G. Didot et Laffillée.

La vallée du Loir et la Touraine. — Un art qui offre de grandes ressemblances avec celui du Poitou se développa dans les régions voisines. Depuis quelques années, les peintures des églises de la vallée du Loir sont devenues célèbres. Elles ont presque toutes été découvertes très récemment et nous ont appris plus d'une chose nouvelle. Comme les églises qu'elles décorent sont très voisines, elles se ressemblent beaucoup. M. Laffillée, qui les a étudiées de près, veut que plusieurs, celles de Poncé notamment, d'Artins et de Saint-Jacques des Guérets, aient été exécutées par les mêmes artistes. Ces peintres, quels qu'ils fussent, n'étaient nullement étrangers à ce qui s'était fait à Saint-Savin et dans le Poitou : à Montoire, un ornement en torsade exactement semblable à un ornement de Saint-Savin suffirait à le prouver.

C'est dans la petite église de Saint-Gilles, à Montoire, que se voient les plus belles fresques. Les trois absides sont occupées par trois grandes

figures de Christ, aussi majestueuses que tout ce que Saint-Savin nous offre de plus grave en ce genre. Un de ces Christ a les cheveux d'un roux ardent : il est assis dans une double auréole, et il ouvre les bras pour montrer la plaie de ses mains avec une incomparable noblesse[1]. L'intrados d'une arcade est décoré d'une psychomachie. La Chasteté, vêtue de la cotte de mailles du XIIe siècle, perce de sa lance la Luxure étendue à ses pieds : Jésus-Christ, qui contemple la lutte, met une couronne sur la tête de la Vertu victorieuse. On voit apparaître ici un motif cher aux sculpteurs de l'Ouest, comme en témoignent plusieurs églises du Poitou ou de la Saintonge. Il est probable que beaucoup d'églises modestes, qui ne pouvaient pas avoir de psychomachie sculptée, avaient au moins une psychomachie peinte.



Fig. 414. — Christ en majesté; église de Montoire (Loir-et-Cher). D'après G. Didot et Laffillée.

L'église de Poncé, qui n'est pas très éloignée de celle de Montoire, a des parties décoratives analogues. Je signalerai le Christ en majesté, et surtout un buste d'ange dans un médaillon : la ressemblance est frappante. Toutefois, l'artiste de Poncé n'a pas la maîtrise de celui de Montoire. La nef de Poncé est couverte de fresques qui forment quatre zones. Si l'on en juge par ce qui subsiste, elles devaient représenter, comme c'était l'usage, le cycle de l'Enfance de Jésus-Christ et le cycle de la Passion. Sur la face intérieure du pignon (l'église est couverte en bois) se voient quelques restes d'un Jugement dernier. Saint Pierre accueille les âmes à la porte du paradis où les élus occupent chacun un médaillon rond. Ils ont l'air enchâssés comme des pierres précieuses pour l'ornement de la Jérusalem céleste. La parabole du mauvais riche et de Lazare qu'on remarque non loin de là, doit être mise en rapport avec le Jugement dernier. Elle annonce le sort qui est réservé aux méchants. Au portail de Moissac, la parabole du mauvais riche accompagne également la figure du Christ-Juge.

Les peintures de l'église de Saint-Jacques des Guérets, patiemment débadigeonnées par l'abbé Haugou en 1891, ressemblent fort à celles de

1. La poitrine n'est pas encore découverte, comme elle le sera au XIIIe siècle.

Poncé. Le cycle de l'Enfance, le cycle de la Passion, le Jugement dernier, un fragment de psychomachie (l'Orgueil et le Désespoir), tels sont les sujets que l'on devine encore. Les élus, au lieu d'être dans un médaillon, sont isolés sous des arcatures. Quelques figures de chevaliers sont contemporaines de saint Louis, mais elles ont été peintes après coup. Il suffit d'étudier la scène de la Crucifixion, et de remarquer que Jésus est attaché par quatre clous, entre le Soleil et la Lune, pareils à des divinités païennes, — pour se convaincre que l'œuvre est bien du xiie siècle. La technique, sinon la main, est la même qu'à Poncé. Les artistes de la vallée du Loir avaient l'habitude de peindre la prunelle de l'œil quand leur fresque était sèche, aussi a-t-elle partout disparu, et à Poncé comme à Saint-Jacques des Guérets, on ne voit que des yeux sans regard.

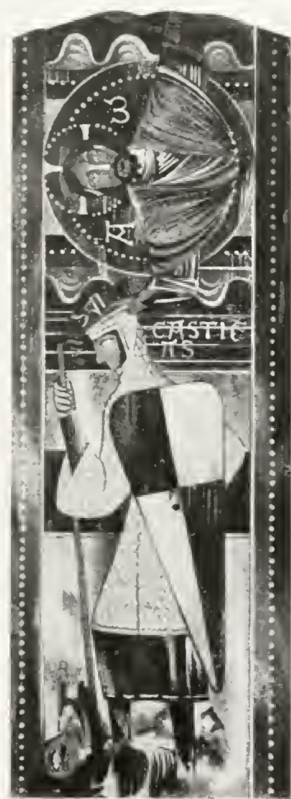


FIG. 415. — Psychomachie ; église de Montoire (Loir-et-Cher).
D'après G. Didot et Laffillée.

M. Laffillée donne aux mêmes artistes les peintures d'Artins, qui malheureusement n'existent plus, et que l'on ne connaît que par un dessin de M. Launay. Elles représentaient la légende de saint Nicolas. A Lavardin, quelques fragments offrent les caractères ordinaires des œuvres de la vallée du Loir. Les peintures de l'église de Saint-Pierre de Lourouer (Sarthe), signalées récemment par le comte de Janssens, se rattachent à cet ensemble. C'est une fresque funéraire destinée à perpétuer le souvenir d'un certain Reginald et de sa mère, qui comparaissent tous les deux devant Dieu. Elles peuvent être des dernières années du xiie siècle.

En s'éloignant encore davantage, on trouve à l'église Saint-Martin de Laval et dans la crypte de Chartres, de grandes figures (saints, patriarches, rois de Juda), disposées sous des arcatures dont la couleur et les procédés ne diffèrent pas sensiblement de ce que nous venons de signaler.

En résumé, les peintures des églises de la vallée du Loir et des régions voisines se caractérisent par une tonalité claire, des fonds presque blancs, un dessin un peu mou. Les motifs de pure décoration y sont rares : les artistes de ces régions, qui semblent avoir été des praticiens travaillant avec rapidité, avaient l'imagination moins riche que ceux du Poitou. La plupart du temps ils se contentent d'encadrer leurs compositions d'une bande rouge et d'une bande jaune, relevées de points blancs qui chevau-

chent sur l'une et l'autre teinte : motif qui se retrouve dans la France entière au XIIe siècle.

Dans la Touraine proprement dite, quelques fragments encore visibles sur les parois de la crypte de l'église Saint-Ours, à Loches, rappellent les œuvres de la vallée du Loir. Mais les fresques de la chapelle du Liget — le plus beau monument de la peinture décorative du XIIe siècle, après Saint-Savin — ont déjà un caractère à part. Je sais bien que M. Laffillée a signalé des ressemblances entre les fresques de Poncé et celles du Liget. Les procédés techniques, notamment, offrent beaucoup d'analogie. Au Liget comme à Poncé, la prunelle de l'œil des personnages a été peinte après coup. Il n'en est pas moins vrai que les saints et les prophètes du Liget ont une noblesse dont les peintures de Poncé ou de Saint-Jacques des Guérets, ne sauraient nous donner la moindre idée. C'est une gravité antique, une immobilité grandiose qui font penser aux vieilles mosaïques de Rome. Ce qu'il y eut de plus solennel dans l'art latin se retrouve dans les figures de saint Laurent, de saint Gilles, de saint Benoît, de saint Nicolas, d'Abraham. Le peintre du Liget, quoique postérieur à celui de Saint-Savin, fut plus attaché que lui à la tradition. Cet artiste si respectueux du passé eut pourtant son originalité et son génie : il sut répandre plus de douceur et, comme dit Vasari, « plus de bonté » sur les visages. La Descente de croix, par exemple, est traitée suivant la formule consacrée : néanmoins il en est peu de plus touchantes. On sent l'amour dans le geste de Joseph d'Arimathie, entourant de ses bras le corps de son Dieu. Les peintures du Liget paraissent particulièrement consacrées à la glorification de la Vierge : elle figure dans presque toutes les scènes qui se sont conservées (Annonciation, Nativité, Présentation au temple, Descente de croix). Sa mort ferme le cycle. Enfin une curieuse fresque montre Marie, assise dans l'attitude des madones byzantines aux côtés de Jessé qui tient à la main la tige symbolique. Un détail iconographique prouve que les peintures du Liget sont du XIIe siècle. L'artiste, en effet, a représenté la Résurrection, suivant la formule romane : au lieu de nous faire voir Jésus-Christ sortant du tombeau, il nous a montré les saintes femmes entrant dans le sépulcre et écoutant la parole de l'ange.



FIG. 416. — Saint Laurent ; chapelle du Liget (Indre-et-Loire).
D'après G. Didot et Laffillée.

Au cœur de la Touraine, à Tours, où, à toutes les époques, on trouve la trace d'une école d'art, la peinture décorative dut fleurir au xi[e] et au xii[e] siècle. Ce qui subsiste nous permet à peine de nous en faire une idée. Dans l'église Saint-Julien, sur une des parois du clocher, on voyait assez distinctement, il y a quelques années, un fragment de l'histoire de Moïse. Le Passage de la mer Rouge, la Loi donnée sur le Sinaï, l'Adoration du Veau d'or, le Massacre des prévaricateurs : tels sont les sujets dont M. Dennelle a pu faire le croquis. Les vêtements sont compris comme à Saint-Savin, c'est-à-dire qu'ils collent au corps et dessinent les formes, mais ces formes sont d'une maigreur dont la peinture monumentale n'offre pas d'autre exemple. Aussi est-il naturel d'attribuer cette œuvre farouche au xi[e] siècle. Les fresques de Tours ont au moins le mérite de faire sentir vivement la supériorité de celles de Saint-Savin qui sont probablement contemporaines.



Fig. 417. — Fresques de l'église de Vic (Indre). D'après G. Didot et Laffillée.

Le centre de la France, Berry et Bourbonnais. — Il y a toute une région du Berry qui dut subir l'influence de Saint-Savin, c'est la partie occidentale du département de l'Indre. L'abbaye et ses belles fresques sont toutes voisines. Aussi ne saurait-on trop regretter que les peintures de Preuilly-la-Ville qui représentaient le Christ et ses Apôtres aient disparu. Il eût été intéressant de savoir si elles ressemblaient à celles de Saint-Savin. Les restes de fresques que l'abbé Lenoir signale non loin de là à Douadic, à Méobec, à Plaincourault, aideront peut-être à résoudre le problème. Il faudra étudier aussi, dans le département du Cher, à Charly, à Chalivoy-Milon, des figures de Christ en majesté, entouré d'apôtres, de saints, de symboles apocalyptiques. Mais l'œuvre capitale de ces régions du Centre reste jusqu'ici l'ensemble de peintures qui décorent la petite église de Vic. Par le sujet, les fresques de Vic se rattachent à celles de la vallée du Loir. On trouve à Vic, comme à Poncé ou à Saint-Jacques des Guérets, le cycle de l'Enfance, le cycle de la Passion, le Christ-Juge, un fragment de l'Enfer, un Paradis où les élus apparaissent sous des arcatures, deux figures d'une psychomachie. La ressemblance est frappante. En revanche, le dessin et la couleur sont d'un tout

autre sentiment. L'artiste de Vic ne connaît que l'ocre jaune, l'ocre rouge, le blanc et le gris : aucune palette, sauf celle des vieux maîtres d'Athènes, ne fut aussi simple. D'autre part, le dessin ne ressemble à rien de ce que nous avons vu. Le peintre de Vic a une passion du mouvement, une fougue tout à fait extraordinaires au XIIe siècle. Les apôtres assis aux côtés du Christ, ne se résignent pas à rester immobiles, ils causent entre eux et gesticulent. Rien de plus tumultueux que le baiser de Judas. Judas se rue sur Jésus-Christ pendant que les soldats l'entraînent brutalement. Dans les scènes les plus graves, les personnages sont en mouvement, semblent marcher, courir. Les chevaux des rois mages eux-mêmes lèvent un pied impatient. Ainsi, le peintre de Vic, tout en restant fidèle aux formules, exprime son tempérament. Le peintre du Liget, nous l'avons vu, avait su résoudre le même problème. Il est impossible de se ressembler moins, tout en traitant les mêmes sujets, que le peintre de Vic et le peintre du Liget. Ce qui prouve que, même au XIIe siècle, en plein âge hiératique, un artiste bien doué pouvait manifester son génie propre et sa personnalité.



Fig. 418. — Fresques de l'église de Vic (fragment). D'après G. Didot et Laffillée.

Les peintures de Vic sont une exception. Les autres œuvres éparses dans le Centre se rapprochent des fresques de la vallée du Loir, qui représentent bien l'art décoratif du XIIe siècle, quand il n'est pas supérieur. Dans le Bourbonnais, l'église de Saint-Désiré, avant sa restauration, était décorée de peintures, dont un fragment a été reproduit. Or, c'est précisément une Vertu triomphant d'un Vice, qui offre la plus grande analogie avec ce qui se voit à Montoire. Les fresques de Saint-Désiré, présentaient cette particularité unique d'être signées et datées — si toutefois l'on admet (ce qui paraît vraisemblable) que le nom d'Omblardus et la date de 1116, inscrits dans un médaillon, se rapportent aux peintures. Dans tous les cas il y avait au XIIe siècle, à la Chapelle-Aude, petite abbaye voisine de Saint-Désiré, un moine du nom d'Omblardus, comme le prouve le cartulaire. On peut supposer que ce moine est le peintre de Saint-Désiré. A Ebreuil, à la limite du Bourbonnais, et dans une église tout auvergnate, se voient des fresques qui ne rappellent en rien les peintures de l'Au-

vergne et qui peuvent se rattacher à celles de la vallée du Loir. Elles représentent, d'un côté, le martyre de saint Pancrace et de sainte Valérie, de l'autre, les trois archanges, Michel combattant le dragon, Gabriel se présentant devant la Vierge, Raphaël apparaissant à Tobie. Au-dessus, règne une bordure de cavaliers, de chasseurs et d'animaux, qui fait penser à la tapisserie de Bayeux. Les personnages s'enlèvent, comme d'habitude, sur des bandes jaunes, rouges et blanches. La prunelle des yeux a presque partout disparu. La mollesse du dessin, la pauvreté de l'ornementation classent cette œuvre médiocre au-dessous des peintures de Saint-Jacques des Guérets.

La Bourgogne et le Nivernais. — Cette vaste région, qui fut sans doute très riche en peintures décoratives, ne nous offre que de rares débris disséminés dans quatre ou cinq départements. Dans la Nièvre, le grand Christ en majesté de l'abside romane de la cathédrale de Nevers; dans la Saône-et-Loire, à Curgy, le Christ entouré des symboles évangéliques, qui a été récemment signalé; dans l'Yonne, à Saint-Cydroine, une figure de saint André. Les fresques de la crypte de la cathédrale d'Auxerre sont les plus intéressantes. La voûte est divisée en quatre parties par une croix gemmée. Au centre de la croix et dans les quatre compartiments chevauchent Jésus-Christ et quatre anges montés sur des chevaux blancs. Ce Christ équestre qui tient à la main une baguette est un exemple unique dans l'histoire de l'art. L'artiste aura voulu représenter le Dieu vengeur de l'Apocalypse armé de la verge de fer. Les couleurs sont celles que nous avons vu employer partout. Notons que le bleu est réservé pour les nimbes : cette pratique que nous avons signalée à Saint-Savin et que nous aurions pu signaler à Saint-Jacques des Guérets était donc une règle admise par certaines écoles.

Dans cette riche Bourgogne, c'est Cluny, c'est l'abbaye magnifique, qui nous intéresse avant tout. Au commencement du XIXe siècle, au moment où on démolissait l'église abbatiale, Lenoir dessina le grand Christ en majesté de l'abside. « Les couleurs sont tellement fraîches, dit-il, qu'elles semblent sortir du pinceau de l'artiste. » D'autre part, Émeric David nous apprend que le réfectoire était couvert de peintures qui représentaient les fondateurs du monastère, l'Ancien et le Nouveau Testament, le Jugement dernier. L'habitude de décorer le réfectoire des monastères d'une peinture du Jugement dernier, se retrouve en Orient. Ces pertes sont irréparables. Les fresques des régions voisines, qu'on peut supposer apparentées à celles de Cluny, ne peuvent nous donner une idée de l'art clunisien. Les peintures de l'église d'Anzy-le-Duc étaient intéressantes, mais elles ont été refaites. Celles de Charlieu (Loire) ont un très beau caractère, mais ce ne sont que des fragments. Heureusement on a retrouvé en 1895,

à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire), dans une chapelle qui appartenait aux moines de Cluny, de belles fresques qui nous donnent la meilleure idée du talent des peintres de la grande abbaye. Elles représentent le Christ en majesté accompagné de six apôtres, et en dessous, dans des arcatures, plusieurs scènes de la légende de saint Blaise. On voit, notamment, une femme, à qui saint Blaise avait rendu miraculeusement son porc, lui en apporter, en présent, les pieds et la tête. Les peintres de Cluny, autant que nous pouvons les juger par cette œuvre unique, nous apparaissent tout pénétrés des méthodes byzantines. Leurs fonds sont bleus, comme le veut Théophile : particularité que nous n'avons encore signalée nulle part. Les plis des vêtements n'ont pas la belle simplicité de ceux de Saint-Savin, ils sont multipliés comme dans les miniatures byzantines. Enfin, des bustes de saintes, couronnées, chargées de lourdes boucles d'oreilles, revêtues d'une robe que les perles et l'orfèvrerie rendent rigide, offrent la plus étonnante ressemblance avec la figure de Théodora, telle que nous la montre la mosaïque de Ravenne.

L'Auvergne et le Velay. — C'est encore l'influence de l'Orient que nous retrouvons dans les peintures de l'Auvergne et du Velay. Une seule église auvergnate, celle de Brioude, a conservé quelques restes de son ornementation romane. La tribune laisse voir un Jugement dernier de couleur sombre. Des anges maigres et noirs attirent surtout l'attention. Leur aspect est tout byzantin; ils portent à la main une sorte de labarum, et sont revêtus de tuniques alourdies par des broderies et des perles. Des anges semblables se voient dans la mosaïque du Jugement dernier à Torcello, qui est une œuvre orientale.

Mais c'est au Puy que se révèle pleinement l'influence de l'Orient. Les fresques qui ornent la cathédrale ont à peu près disparu. Heureusement un artiste passionné, Léon Giron, en a fait, il y a quelques années, d'admirables copies qui décorent l'escalier du musée du Puy. Quels trésors ne posséderions-nous pas, si l'exemple qu'a donné M. Giron avait été suivi dans toutes nos provinces! La Vierge en majesté, accompagnée de prophètes, l'ange qui foule un dragon, la Transfiguration surtout, conçue suivant une formule qui s'est conservée en Orient jusqu'à nos jours, sont des imitations fidèles d'originaux byzantins. Remarquons encore que le fond, d'un bleu sombre, est conforme à la technique orientale. M. Laffillée a rapproché très ingénieusement le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, qui orne la chapelle des morts, d'une mosaïque byzantine de Saint-Marc de Venise. La ressemblance est en effet frappante. Le Jugement dernier, peint sur la voûte de l'église Saint-Michel d'Aiguilhe a plus d'un détail byzantin. Si la copie faite par M. Dauvergne est fidèle, on voyait encore en 1851, un Christ bénissant à la manière grecque. Dans

l'abside du nord, une demi-coupole contient une assemblée d'élus nimbés de l'immense nimbe byzantin, qui part de derrière les épaules. Ainsi le Puy, dont la cathédrale est, par ses coupoles, à moitié orientale, nous apparaît, par ses fresques, comme une colonie de l'art grec.

Ajoutons que ces fresques de l'Auvergne et du Velay, comme on l'a souvent remarqué, sont d'une tonalité très sombre. De beaux rinceaux décoratifs se détachent parfois sur des fonds complètement noirs. Il semble que les artistes aient voulu mettre leur peinture en harmonie avec la lave qui, dans leurs édifices, s'associe à la pierre.

Le Nord et l'Est de la France. — Si le Centre de la France paraît avoir été très riche en peintures décoratives, on ne peut pas en dire autant du Nord et de l'Est. Une région aussi vaste que la Normandie n'a donné jusqu'à présent que des ornements courants très simples et des dessins d'appareil. Les Normands, grands architectes, ne furent, à l'époque romane, ni de grands sculpteurs, ni de grands peintres. Leur génie abstrait n'aima que la géométrie des lignes et le nombre. A peine peut-on signaler à Saint-Cenery, quelques scènes de la Vie des Saints, et à Savigny, près de Coutances, les fresques récemment découvertes de la légende de sainte Barbe.

L'Est de la France n'offre rien non plus de très intéressant à l'époque romane. Exceptons toutefois les belles fresques de Saint-Loup de Naud (Seine-et-Marne). Le Christ en majesté siège entre les quatre animaux et les fleuves du Paradis. Il préside au Jugement dernier. Les élus sont accueillis par des anges qui leur donnent des couronnes et des habits de fête, puis ils entrent dans l'éternité du Paradis, que symbolisent, comme d'habitude, des bustes de bienheureux, rangés sous des arcatures. Les couleurs, plus sombres qu'ailleurs, ont une harmonie grave. Le bleu n'apparaît que dans les auréoles.

Les églises de l'Aisne, explorées avec conscience par M. Fleury, ne lui ont rien donné de notable. Il signale cependant à Bruyères un Christ bénissant à la manière grecque. Il a cru reconnaître aussi dans l'abbaye de Cuissy (canton de Craonne) un centre d'art décoratif. En effet, toutes les églises rurales qui l'entourent, Lierval, Corbeny, Jumigny, etc., offrent des traces de peintures murales. Malheureusement, ces peintures ne sont guère autre chose que des ornements indéfiniment répétés à l'aide de poncifs.

Dans le Nord de la France rien de remarquable n'a été signalé. Il faut franchir la frontière et aller jusqu'à Tournai pour trouver des fresques du XIIe siècle. Elles ont été découvertes en 1885 et sont consacrées à l'histoire de sainte Marguerite. Le peintre, fidèle aux pratiques byzantines, a détaché ses personnages sur des fonds bleus unis.

Le Midi de la France. — Certaines régions du Midi ne sont pas plus riches que le Nord. La Provence, par exemple, n'a fourni à M. Révoil que deux pauvres fragments : quelques figures de saints qui décoraient la salle capitulaire de Saint-Trophime d'Arles, et une bordure qui régnait dans l'abside de la chapelle Saint-Victor de Fontvieille, près d'Arles. Les réminiscences antiques n'y manquent pas. Le décor de Fontvieille, dont l'élément principal est un dauphin encadré dans un cartouche, pourrait être celui d'une villa gallo-romaine.

Jusqu'à présent, on n'a trouvé dans le Sud-Est qu'un bel ensemble décoratif : ce sont les fresques de l'église de Saint-Chef, dans l'Isère. Elles représentent la hiérarchie du ciel : les prophètes, les apôtres et les chœurs des anges, dominés par la figure de Jésus-Christ. A Saint-Chef, les fonds sont bleus. Ce fond bleu, qu'au XIIe siècle on ne trouve jamais au cœur de la France, mais qui se montre en Velay, en Bourgogne, en Dauphiné, indique, croyons-nous, une pénétration byzantine.

Quant au Sud-Ouest de la France, c'est la région qui a été le plus mal explorée. Beaucoup de problèmes sont encore insolubles. Les églises à coupoles du Périgord, par exemple, étaient-elles décorées de fresques au XIIe siècle? On ne peut l'affirmer. En effet, les fameuses peintures d'une des coupoles de la cathédrale de Cahors, qui ont été découvertes il y a quelques années, ne sont que du XIVe siècle. De grandes et magnifiques églises comme l'abbatiale de Conques ou celle de Saint-Sernin étaient-elles peintes? C'est fort vraisemblable; mais de la décoration romane de Saint-Sernin, il ne subsistait, il y a quelques années, qu'une figure de saint Augustin qu'a reproduite M. Engalière. Ce n'est pas que dans les départements du Midi, les fresques du XIIe siècle fassent absolument défaut. On en signale dans la vieille église bénédictine de Varen (Tarn-et-Garonne). On a découvert, il y a peu de temps, à Saint-Martin de Fenouillet (Pyrénées-Orientales), un Christ en majesté, entouré des vingt-quatre vieillards. Mais ces œuvres, ainsi que plusieurs autres, n'ont été ni reproduites, ni étudiées. Une seule est vraiment célèbre, quoiqu'elle soit plus étrange que belle, c'est la fresque de l'Annonciation, peinte sur le mur extérieur d'une des chapelles de Rocamadour. L'ange et la Vierge bruns, maigres et comme brûlés, sont proches parents des anges décharnés de Brioude. Le fond, d'un bleu riche, achève de rattacher la fresque de Rocamadour à l'école à moitié byzantine de l'Auvergne et du Velay.

Conclusion. — Il y a donc eu en France au XIe et au XIIe siècle, de grandes écoles de peinture décorative, vivantes, savantes, connaissant parfaitement les lois de leur art. Il nous a semblé qu'elles obéissaient à deux traditions différentes. L'une — celle du Vendômois, du Poitou, de la Touraine, du Berry — détache ses personnages sur des fonds clairs où

l'ocre, le blanc, le gris, s'étagent en bandes horizontales. Le bleu lui est presque inconnu. L'autre — dont nous avons trouvé des traces dans l'Est et le Sud de la France, en Bourgogne, en Dauphiné, dans le Velay — fait valoir ses figures par un fond d'azur sombre. La première adopte les procédés des miniaturistes carolingiens, qui aimaient à décorer leurs fonds de bandes horizontales; c'est, malgré beaucoup d'emprunts, notre école indigène. La seconde est d'origine grecque : les fonds bleus des fresques du Puy se retrouvent au Mont-Athos et à Mistra. Elles ont toutes les deux leur beauté. On peut, sans paradoxe, répéter après Viollet-le-Duc, qu'à aucune époque on n'entendit mieux la décoration monumentale. On savait alors que les arts ne sont pas faits pour se nuire. Dans une église du xiie siècle, la peinture soulignait les effets de l'architecture, l'enrichissait mais ne la détruisait pas. Les plus modestes églises de village étaient décorées avec goût. Le département de l'Allier, exploré avec soin par le P. Desrosiers, vers 1850, et plus récemment par M. Laffillée, en a fourni la preuve. Dans ces églises, les colonnes sont marbrées, les chapiteaux sont peints, et les murs sont ornés d'un dessin d'appareil que relève une étoile ou une fleur. Une longue bande horizontale partage en deux la voûte, comme à Saint-Savin. Au-dessus des portes, se voient des motifs plus riches. Les personnages, quand il y en a, n'apparaissent guère que dans l'abside. Toute cette décoration, claire et harmonieuse, était exécutée avec les couleurs les plus simples : le brun rouge, l'ocre jaune, le gris.

Dans les églises de la Normandie, on a observé des procédés analogues. Une pareille décoration n'avait qu'un but : faire saillir les grandes lignes de l'architecture. C'est ce que n'ont pas compris les peintres modernes qui ont badigeonné de couleurs violentes Notre-Dame la Grande de Poitiers ou Saint-Paul d'Issoire. Une maladresse a fait perdre à ces églises leur beauté architecturale : les proportions, les lignes, les courbes déformées par des tons appliqués sans art, n'intéressent plus l'œil. On préférerait le badigeon ou la nudité sévère de la pierre.

III

LA PEINTURE SUR VERRE EN FRANCE[1]

Les origines. — Nous ne savons rien et nous ne saurons probablement jamais rien des origines de la peinture sur verre.

Dans les plus anciennes basiliques de l'Italie et de la Gaule, on voyait déjà des fenêtres ornées de verres de couleur, dont Prudence, Sidoine Apollinaire, Grégoire de Tours, ont vanté l'éclat. Mais qu'étaient ces prétendus vitraux? — de simples morceaux de verre teints enchâssés dans les plaques dormantes de pierre ou de bois qui fermaient les fenêtres. Un texte de Grégoire de Tours ne laisse aucun doute à ce sujet[2]. Nulle part, dans cette haute antiquité, il n'est question de vitraux *peints*, historiés de personnages.

Les vitraux à personnages apparaissent tout d'un coup au xe siècle. Adalbéron, évêque de Reims de 969 à 988, rebâtit sa cathédrale et l'orna, dit Richer[3], de verrières représentant diverses histoires, *fenestris diversas continentibus historias*. Voilà les plus anciens vitraux dont il soit fait mention : la date en est connue à 19 ans près. Un passage de la Chronique de Saint-Benigne de Dijon, si on voulait le prendre au sérieux, permettrait de reculer d'un siècle la date du plus ancien vitrail historié. Le moine de Saint-Benigne, qui écrivait vers le milieu du xie siècle, dit qu'on voyait de son temps, dans l'église du monastère, un vitrail antique représentant le martyre de sainte Paschasie. Suivant lui, ce vitrail aurait été peint du temps de Charles le Chauve et aurait orné l'ancienne église. Ce curieux témoignage est malheureusement trop vague : rien ne prouve que le moine de Saint-Benigne ne se soit pas trompé d'un siècle.

Il n'est donc pas possible de remonter avec certitude au delà de la seconde moitié du xe siècle[4]. Il se pourrait, en somme, que l'invention du vitrail historié ne fût pas beaucoup plus ancienne. Émeric David a remar-

1. Par M. Émile Mâle.

2. *De Gloria martyrum*. Cap. LIX.

3. Richer, tome II, lib. III.

4. Citons encore un curieux document qui a été publié dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (t. III, p. 461). Dans un manuscrit de la bibliothèque de Berlin, qui doit être de fort peu postérieur à 864, et qui est intitulé *Vita sancti Liudgeri episcopi monasteriensis* (mort en 809), il est dit qu'un aveugle, miraculeusement guéri, montre avec son doigt les images qu'on voyait sur les fenêtres : « aurora jam rubescente, et luce per fenestras paulatim irradiante, imagines in eis factas monstrare digito coepit. » Mais ces *imagines* étaient peut-être de simples ornements formés par la disposition des verres de couleur.

qué très judicieusement qu'un écrivain anonyme du siècle précédent, auteur d'un traité sur l'art de teindre et de dorer le verre, ne parle pas de la peinture sur verre, qu'il n'eût pas manqué de signaler si elle eût été connue de son temps.

A vrai dire, la peinture sur verre n'a été découverte que le jour où un ouvrier ingénieux eut l'idée de remplacer les formes de bois, où s'enchâssait la mosaïque colorée, par une résille de plomb. Le plomb, en effet, était seul assez souple pour suivre les contours d'une figure. Désormais, il devenait possible de dessiner, d'un trait un peu rude, il est vrai, des personnages et des scènes entières. Les textes, comme il faut s'y attendre, sont muets sur cette heureuse invention : nous n'en savons ni la date, ni l'auteur. Il se pourrait qu'elle ne soit pas de beaucoup antérieure aux vitraux qu'Adalbéron fit faire pour sa cathédrale de Reims dans la seconde moitié du x[e] siècle. Plusieurs indices tendraient à le faire croire. Le plus ancien texte où il soit fait mention des plombs des vitraux, se rapporte justement au x[e] siècle. Il est dit dans les *Miracles de saint Benoît*, que, dans les dernières années de ce siècle, l'église de Fleury-sur-Loire prit feu et qu'on craignit de voir fondre le plomb des vitraux, *igneo fervore in vitreis jàm fenestris plumbum liquari posse conjiciebatur*.

D'autre part on a fait, en 1895, une curieuse découverte dans l'église de Château-Landon (Seine-et-Marne), très antique édifice dont une partie remonte aux environs de l'an mille. Sous le remplissage qui obstruait une fenêtre, on a trouvé un châssis de bois, tombant en poussière, qui fut jadis garni de verres colorés. Si, comme tout porte à le croire, le châssis est contemporain de l'église, et si l'église elle-même est des dernières années du x[e] siècle[1], on en peut conclure que l'invention des plombs devait être, à cette date, assez récente, puisqu'on l'ignorait encore à Château-Landon.

Voilà quelques conjectures qui permettent, jusqu'à preuve du contraire, de faire remonter au x[e] siècle la découverte des résilles de plomb, et partant de la peinture sur verre. Il ne faut donc pas parler, comme on l'a fait quelquefois, de l'influence des croisades, et répéter que nos artistes eurent l'idée de faire des vitraux en voyant aux fenêtres des mosquées des verres de couleur enchâssés dans des formes de plâtre. L'invention du vitrail est antérieur aux croisades d'un siècle et demi et peut-être de deux.

Faut-il croire, — puisqu'on ne connaît pas en Europe de vitraux à personnages antérieurs à ceux de Dijon et de Reims — que le vitrail historié ait été inventé en France? Ce serait une simple hypothèse à laquelle nous ne nous arrêterions pas, si un témoignage du moine Théophile ne venait donner à cette conjecture un air de vraisemblance. Dans le fameux

1. C'est le sentiment de M. R. de Lasteyrie, qui a fait connaître le châssis de Château-Landon dans la *Revue de l'art chrétien*, 1895, p. 445.

Traité qu'il écrivit vers la fin du XIe siècle, il passe en revue les arts décoratifs en signalant le peuple qui cultive avec le plus de bonheur chacun de ces arts. Or, d'après lui, si la peinture à fresque est l'art de la Grèce, la peinture sur verre est l'art de la France.

Les vitraux du XIIe siècle. — Les textes nous signalent un assez grand nombre de vitraux du XIe siècle, mais il est probable qu'aucun d'eux ne nous a été conservé. Les fragments anciens qu'on a voulu faire remonter jusqu'à cette époque sont, comme nous essaierons de le démontrer, du siècle suivant.

Les plus anciens vitraux à date certaine qui subsistent encore sont ceux de Saint-Denis. Grâce à eux, nous avons un point fixe : c'est par rapport à eux que nous devons classer tous les vitraux qui ont un caractère d'antiquité. De perpétuelles comparaisons nous permettront d'arriver à une chronologie approximative.

Les vitraux de Saint-Denis, que l'abbé Suger fit faire pour sa basilique, furent mis en place de 1140 à 1144. Il a pris soin de nous en décrire quelques-uns et d'en transcrire les inscriptions qu'il avait composées lui-même. Or, par un heureux hasard, ce sont précisément les fragments qui se sont conservés, de sorte qu'il ne peut y avoir aucun doute sur leur date. La figure de l'abbé que l'on voit humblement prosterné dans le cadre d'un médaillon est une garantie de plus. Malheureusement, la plupart des vitraux de Suger ont disparu. Le plus précieux de tous, qui représentait des épisodes de la première croisade, fut détruit pendant la Révolution. Lenoir sauva quelques fragments de verrières. Il en composa les vitraux qui ornaient la chapelle romantique où se voyaient les prétendus tombeaux d'Abélard et d'Héloïse au Musée des Monuments français. Rendus à Saint-Denis, les médaillons contemporains de Suger ont été enchâssés par Viollet-le-Duc dans des vitraux modernes. Après tant d'aventures, les vitraux de Saint-Denis nous laissent voir encore des parties d'un arbre de Jessé, de beaux griffons décoratifs, des épisodes de l'histoire de Moïse, et quelques scènes symboliques dont Suger a pris soin de nous expliquer le sens.

Dans l'une on voit Jésus portant sur la poitrine une espèce d'auréole formée par sept colombes qui symbolisent les sept dons du Saint-Esprit. De la main droite, il couronne l'Église, et de la gauche il enlève le voile qui couvre le visage de la Synagogue : allégorie familière aux Pères, et qui signifie que Jésus, en venant au monde et en promulguant la Loi Nouvelle a rendu soudain intelligible tout le mystère de l'Ancienne Loi qui semblait se dérober sous un voile. Un vers que le vitrail nous présente mutilé, mais que le texte de Suger donne dans son intégrité, explique d'ailleurs très nettement le sens de la composition :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat. « Ce que Moïse couvre d'un voile est dévoilé par la doctrine du Christ. »

Le second médaillon représente l'arche biblique portée sur quatre roues et pareille à un char triomphal. Dans l'intérieur on aperçoit les tables de la Loi et la verge d'Aaron. Mais, du fond de l'arche, dominant les tables et le bâton sacerdotal, s'élève comme un étendard une grande croix verte où Jésus est crucifié; Dieu le Père, lui-même, la soutient, et, près des quatre roues se voient les quatre animaux des évangélistes, qui semblent l'attelage du char symbolique. C'est la même pensée présentée sous une forme encore plus subtile. L'arche, les tables de la Loi, la verge d'Aaron, qui marquent la première alliance de l'homme avec Dieu, ne sont que le symbole d'une autre alliance qui doit être définitive. L'arche apparaît comme le piédestal de la croix. L'arche surmontée de la croix est vraiment, comme le dit l'inscription, le quadrige d'Aminadab, le char triomphal du Cantique des Cantiques, que les quatre évangélistes doivent traîner jusqu'au bout du monde.



Fig. 419. — Jésus entre l'Église et la Synagogue; vitrail de Saint-Denis (fragment).
D'après Cahier et Martin.

Mais les vitraux de Saint-Denis ont un autre genre d'intérêt : ils témoignent de l'habileté des maîtres verriers du XIIe siècle. Leur art, dès qu'il apparaît, approche de la perfection. Il fallut, sans aucun doute, plus d'un siècle de recherches et d'efforts pour que de pareilles œuvres devinssent possibles. Ce sont les verriers des siècles précédents qui imaginèrent d'enfermer les divers épisodes d'un récit dans une série de médaillons circulaires et le vitrail tout entier dans une bordure magnifique. Ce sont eux qui étudièrent patiemment les lois de l'harmonie des couleurs, et qui découvrirent ce beau bleu profond, pareil à un ciel d'été, qui palpite comme l'atmosphère derrière les personnages. Les verriers de Saint-Denis héritèrent de toute la science de leurs devanciers.



Fig. 420. — Le quadrige d'Aminadab; vitrail de Saint-Denis (fragment).
D'après Cahier et Martin.

Les grandes lois de la peinture sur verre étaient si parfaitement connues dès 1140, que le XIIe et le XIIIe siècle n'auront presque rien de nouveau à trouver.

Influence de Saint-Denis. — La reconstruction de Saint-Denis par l'abbé Suger est le fait capital de l'histoire artistique du XIIe siècle. De tous les coins de la France et peut-être même de l'étranger, arrivèrent les architectes, les sculpteurs, les peintres les plus habiles qui, pendant plusieurs années, s'exaltèrent, s'admirèrent, s'envièrent. L'architecture gothique et la grande sculpture monumentale sont nées à Saint-Denis. Les travaux terminés, tous ces artistes se répandirent dans le domaine royal où commençaient à s'élever les cathédrales.

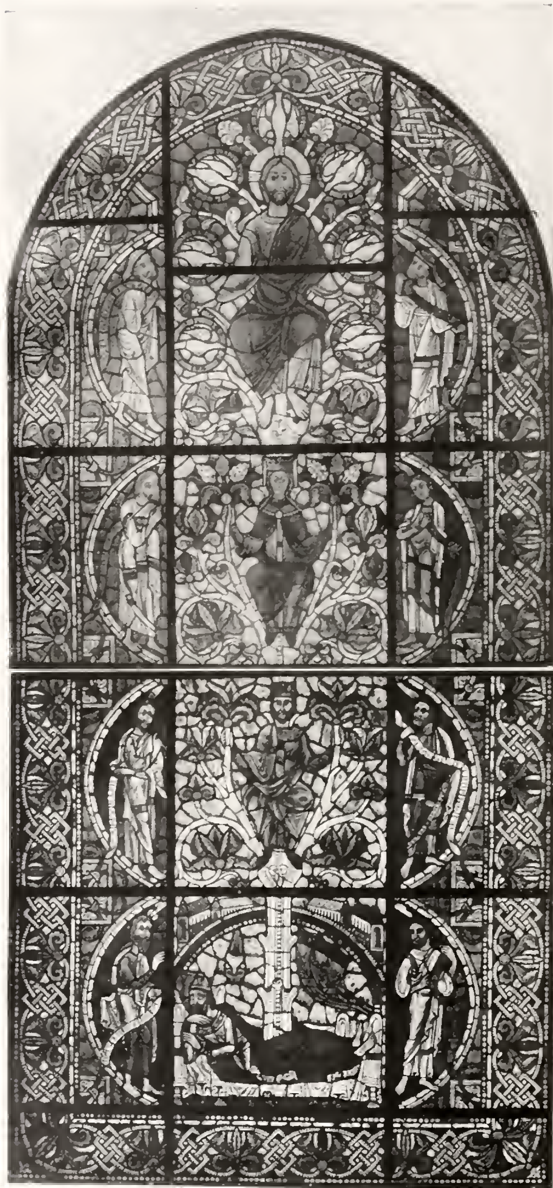


Fig. 421. — Arbre de Jessé; vitrail de Chartres. D'après la monographie de Lassus.

C'est à Chartres que les sculpteurs et les verriers furent appelés d'abord. Quoi qu'on en ait pu dire, le portail occidental de Chartres est du milieu du XIIe siècle et non pas de la fin. Ce sont très probablement les sculpteurs de Saint-Denis qui firent les statues et les bas-reliefs de la façade, mais ce sont certainement les verriers de Saint-Denis qui composèrent les gigantesques verrières qui emplissent les trois grandes fenêtres percées dans le mur occidental. Et puisqu'on discute encore sur la date de cette façade, ce sera un argument à ajouter aux autres. L'arbre de Jessé de Chartres est exactement semblable à l'arbre de Jessé de Saint-Denis, dont plusieurs fragments ont été conservés, et dont Lenoir nous a laissé un dessin sommaire. N'est-il pas évident que l'évêque de Chartres, Geoffroy de Lèves, qui connaissait, nous le savons, les travaux de Suger, a fait venir, après 1145, les verriers de Saint-Denis, et leur a demandé de reproduire un vitrail qu'il admirait? Quant aux deux vitraux

voisins, le vitrail de l'Enfance de Jésus-Christ et le vitrail de la Passion, ils sont des mêmes maîtres. Plusieurs petits détails le prouvent. Westlake, dans son *Histoire de la peinture sur verre*, avait déjà remarqué la singulière ressemblance qu'il y avait entre le Moïse de Saint-Denis et le Saint-Joseph de Chartres, coiffés tous les deux d'un bonnet phrygien analogue. Il est également curieux de noter que la bordure rouge semée d'étoiles des médaillons de Saint-Denis, se retrouve à Chartres dans le vitrail de l'Enfance. Il n'est pas jusqu'à l'union du médaillon circulaire et du médaillon carré, qui se remarque dans ce même vitrail de l'Enfance, dont on ne

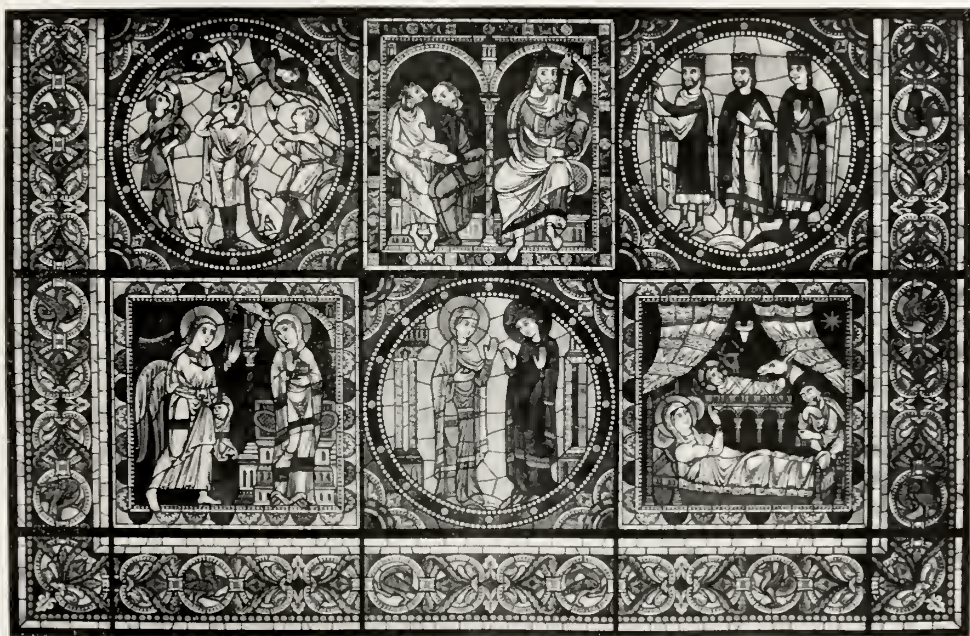


Fig. 422. — Vitrail de l'Enfance de Jésus-Christ (fragment); Chartres.
D'après la monographie de Lassus.

puisse retrouver l'idée première à Saint-Denis dans le vitrail du griffon. Enfin, les procédés du dessin sont les mêmes à Chartres et à Saint-Denis.

La réputation des verriers qui travaillèrent à Saint-Denis, s'étendit fort loin : on les appela jusqu'en Angleterre[1]. On voit dans la cathédrale d'York, un arbre de Jessé pareil à ceux de Chartres et de Saint-Denis. La ressemblance s'étend jusqu'à la bordure qui est une copie de celle de Saint-Denis. La date du vitrail d'York ne peut être déterminée avec précision : tout ce que l'on sait c'est qu'il est de la seconde moitié du XII[e] siècle et postérieur à 1159.

Mais c'est en France surtout que l'école de Saint-Denis a laissé des traces. On la retrouve dans l'église de la Trinité à Vendôme. Deux

1. Peut-être le vitrail fut-il tout simplement fabriqué à Chartres ou à Saint-Denis, et envoyé en Angleterre.

vitraux du XIIe siècle y subsistent encore. L'un, qui représente Dieu le père portant son fils attaché à la croix, n'est qu'une copie simplifiée du quadrige d'Aminadab de Saint-Denis dont nous avons donné la description. L'autre est une Vierge en majesté enfermée dans une auréole allongée qui offre plus d'un trait de ressemblance, sinon avec les vitraux de Saint-Denis, au moins avec le vitrail de la Vierge du Mans qui peut se rattacher à l'école de Saint-Denis.

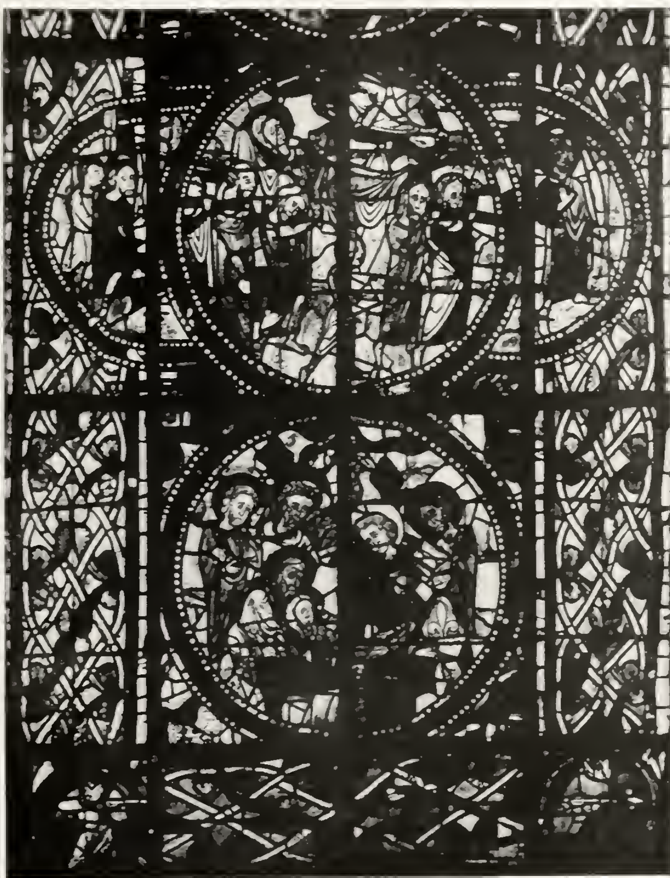
Il est probable, en effet, que les verriers de Saint-Denis, qui travaillèrent à Chartres à partir de 1145, furent appelés au Mans quelque temps après, avant 1158, date de consécration de la nouvelle cathédrale. Il y a, en effet, des ressemblances frappantes entre les plus anciens vitraux de la cathédrale du Mans et ceux de Chartres.

Parmi les vitraux du Mans, il en est un qui a particulièrement attiré l'attention des archéologues : il représente la Vierge entourée des apôtres qui regardent le ciel, et n'est pas autre chose qu'une Ascension dont la partie haute a disparu. Gérente, qui découvrit ces panneaux perdus au milieu d'un vitrail du XIIIe siècle, les attribua au XIe. Suivant lui, l'Ascension du Mans était le plus ancien vitrail de l'Europe. Cette opinion fut partagée par plusieurs archéologues célèbres : en France, par Hucher, en Angleterre, par Parker. Elle est cependant difficile à soutenir. L'incendie qui détruisit la cathédrale du Mans, en 1134, ne dut pas épargner les vitraux. D'autre part, si l'on examine avec attention le vitrail du Mans et si on le compare aux vitraux du XIIe siècle, on se convaincra qu'il n'est nullement antérieur. L'extraordinaire ressemblance qu'offrent les apôtres du vitrail du Mans avec les apôtres du grand vitrail de Poitiers qui est du XIIe siècle[1] serait une preuve suffisante. Les apôtres regardent le Christ s'élever au ciel avec les mêmes gestes d'étonnement : l'un d'eux, placé de profil, serré dans une tunique collante qui dessine ses formes, se montre à peu près identique à Poitiers et au Mans[2]. D'ailleurs, le vitrail du Mans, comparé à ceux de Chartres, de Vendôme et de Saint-Denis, présente avec eux des ressemblances qui attestent une communauté d'origine. Deux fragments de bordure du vitrail du Mans se sont conservés : l'un est une plante stylisée qu'on retrouve, avec plus d'ampleur, à Chartres ; l'autre est un semis de croix jaunes sur un fond noir exactement pareil à celui qui orne la mandorla de la Vierge de Vendôme. Enfin, il est assez remarquable que la Vierge du Mans soit représentée sur un fond rouge avec un voile blanc, une robe bleue, et un nimbe bleu, comme la Vierge de Vendôme et comme la Vierge de Saint-Denis dans le médaillon de l'Annonciation[3].

1. Nous en parlerons plus loin.
2. Il n'y a qu'une différence : ici, il est tourné à droite, là, à gauche.
3. La Vierge a le même costume dans un fragment de vitrail du XIIe siècle conservé dans la crypte de Bourges qui est de la même école.

Tant d'analogies ne sauraient être attribuées au hasard. Elles prouvent que le vitrail du Mans n'est point une œuvre d'exception, mais qu'au contraire on y retrouve tous les caractères de la peinture sur verre du XIIe siècle, telle que la pratiquait l'école sortie de Saint-Denis.

Ces caractères sont plus sensibles encore dans un autre vitrail du Mans consacré à saint Gervais et à saint Protais. L'alternance des médaillons ronds et carrés, des fonds bleus et des fonds rouges, révèle, au premier coup d'œil, la parenté du vitrail du Mans avec les vitraux de Chartres. Westlake avait déjà été frappé de ces analogies. Quelques ressemblances de détail avaient attiré surtout son attention. Il avait remarqué que le baldaquin qui encadre la figure de Jessé endormi, dans le vitrail de Chartres, se trouvait reproduit, avec de légères modifications, dans un médaillon du vitrail du Mans.



Phot. de M. L. Magne.

FIG. 425. — Vitrail de la Mort de la Vierge (fragment) : cathédrale d'Angers.

Les fragments de l'histoire de saint Étienne, qui se voient au Mans, doivent être encore attribués à des verriers venus de Chartres. Quant aux panneaux anciens de l'histoire de saint Julien, premier évêque du Mans, ils sont d'une couleur harmonieuse, mais le dessin en est si lourd, il rappelle de si loin le trait net et l'heureuse composition des verriers de Chartres, qu'on est obligé de l'attribuer à un artiste local, élève souvent inexpérimenté des maîtres.

Les plus anciens vitraux d'Angers doivent-ils être attribués également à des artistes de l'école de Saint-Denis? La question est difficile, mais n'est peut-être pas insoluble. Un texte nous apprend que le chanoine

Hugues de Semblançay, qui mourut vers 1170, avait fait remplacer les clôtures de bois qui fermaient les fenêtres de la nef de la cathédrale par des clôtures de verre ; trois fenêtres seulement avaient gardé leur fermeture en bois[1]. Ce travail aurait été entrepris sous l'épiscopat d'Ulger, qui fut évêque de 1125 à 1149. Reste-t-il quelque chose des vitraux (si tant est qu'il se soit agi de véritables vitraux historiés) donnés par Hugues de Semblençay? On peut en douter, car il est à peu près certain que la nef de la cathédrale d'Angers fut refaite vers 1150. D'autre part, les vitraux qui subsistent dans la nef, *Vierge en majesté*, *Légende de sainte Catherine*, *Mort et funérailles de la Vierge*, *Martyre de saint Vincent*, portent la marque d'un art déjà voisin de celui du XIIIe siècle. Je ne vois guère qu'une trace d'archaïsme : la maladresse de l'armature. Les médaillons de la *Légende de sainte Catherine* et de la *Mort de la Vierge* sont coupés en deux par une barre de fer. Il y a déjà, dans l'iconographie, une particularité qui fait pressentir le XIIIe siècle. Dans le vitrail de la *Mort de la Vierge*, on voit son ascension et son couronnement. La Vierge n'est pas, à vrai dire, couronnée par le Christ, mais elle est assise à ses côtés, la couronne sur la tête. Or, on sait que ce motif, extrêmement rare dans l'art du XIIe siècle, ne devient fréquent qu'au siècle suivant. Enfin, le *Martyre de saint Vincent* offre quelques ressemblances avec un vitrail de Bourges consacré au même sujet et qui est du XIIIe siècle. Les vitraux d'Angers paraissent donc être de la fin du XIIe siècle. Par quelques traits, cependant, ils se rattachent encore à l'école sortie de Saint-Denis ; les couleurs ont la limpidité, la fraîcheur qui font le charme des anciens vitraux de Chartres et particulièrement de l'arbre de Jessé. Les fonds, conformément à la tradition du XIIe siècle, restent bleus, de ce bleu transparent, si exquis à l'œil, dont



Phot. de M. L. Magne.

FIG. 424. — Vierge en majesté ; cathédrale d'Angers.

1. Universas etiam fenestras navis ecclesiæ, cum ligneæ essent, fecit vitreas, tribus exceptis.

le secret semble se perdre au siècle suivant. Enfin, une bordure d'Angers, donnée par le P. Martin dans les *Vitraux de Bourges*, ressemble tellement à une bordure de Saint-Denis, qu'il est difficile de méconnaître la véritable origine des vitraux d'Angers. Nous trouvons ici, semble-t-il, une école locale qui s'épanouira surtout au siècle suivant et qui a été créée au XIIe siècle par des artistes qui furent en rapport avec ceux de Saint-Denis.

Nous rattacherons à ce groupe d'œuvres d'art le magnifique vitrail du chevet de la cathédrale de Poitiers qui représente la Crucifixion, l'Ascension, la Résurrection de Jésus-Christ, et, dans la partie basse, le Martyre de saint Pierre. Je sais bien que Mgr Barbier de Montault a essayé d'établir que le vitrail de Poitiers était du premier quart du XIIIe siècle, mais son argumentation, bien qu'elle ait été généralement acceptée, ne m'a pas paru convaincante. D'un fragment d'inscription ainsi conçu : DIT HANC VITREAM REAS BLAS ET SFILIIS, il conclut que le vitrail a été donné par Thibault V, comte de Blason, qui, en 1204, rentra en possession des biens de ses ancêtres exilés, et vécut jusqu'en 1228. Mais nous savons que Thibault V de Blason n'eut que trois enfants, deux garçons et une fille : or, le donateur du vitrail de Poitiers est représenté accompagné de sa femme et de six enfants, trois garçons et trois filles. N'est-il pas permis d'en conclure qu'il ne saurait s'agir de Thibaut V de Blason et que le vitrail n'est pas du XIIIe siècle, mais du XIIe, comme le prouve sa facture archaïque? On remarquera, en effet, que l'armature du vitrail de Poitiers est encore faite de barres de fer toutes droites, alors que dès le commencement du XIIIe siècle, à Chartres, l'armature épouse les contours des médaillons. D'autre part, il est impossible de méconnaître, à Poitiers, l'influence des verriers qui travaillèrent au Mans et à Angers, c'est-à-dire de l'école de Saint-Denis. Dans la scène de l'Ascension, les apôtres de Poitiers sont, nous l'avons déjà dit, tout à fait pareils à ceux du Mans. De plus, le médaillon carré où est représentée la crucifixion de saint Pierre est décoré d'un ornement en forme de croix que nous



Phot. de M. L. Magne.

FIG. 425. — Vitrail de sainte Catherine (fragment); cathédrale d'Angers.

retrouvons dans l'Ascension du Mans et dans le vitrail de la Vierge de Vendôme. Ajoutons que la bordure du vitrail offre une frappante analogie avec la bordure d'un vitrail d'Angers. D'ailleurs, l'admirable beauté du vaste fond bleu uni où s'enchâssent quelques panneaux rouges, invite, au premier coup d'œil, à rattacher le vitrail de Poitiers à l'école du XIIe siècle.

VITRAUX CHAMPENOIS. — Tous les vitraux de l'Ouest de la France semblent donc, au XIIe siècle, l'œuvre des maîtres verriers qui travaillèrent à Saint-Denis ou tout au moins de leurs élèves. Dans l'Est, il n'en va pas tout à fait de même. On a retrouvé, à la cathédrale de Châlons, des fragments de vitraux qui sont aujourd'hui au musée des Arts décoratifs. Ces vitraux, qui proviennent d'un édifice antérieur, sont certainement du XIIe siècle. Sont-ils plus anciens ou plus récents que ceux de Saint-Denis? Il est impossible de le dire. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils sont un peu différents. Dans l'*Histoire de la vision du prêtre Lucius*, les personnages sont disposés gauchement dans les quatre divisions d'un cercle; des plombs concentriques, qui ont la prétention d'être un ornement, achèvent d'enlever, à ce médaillon, cet air de facilité heureuse qui se remarque dans les vitraux de Saint-Denis. Quelques traits, d'ailleurs, sont tout à fait singuliers. Dans la scène de la *Crucifixion*, saint Jean, placé à gauche de la croix, est représenté avec toute sa barbe, particularité qui ne se rencontre guère que dans l'art byzantin et dans l'art germanique. D'autre part, la Synagogue porte à la main une lance et une éponge, attributs que l'on peut voir sur un émail rhénan du musée de Cluny, mais que l'art français ne connaît pas. Il en faut conclure que les vitraux de Châlons appartiennent à une école qui a d'autres traditions que celle de Saint-Denis. Il est possible que cette école ait eu son centre à Reims, puisque dès la fin du Xe siècle, la cathédrale de Reims avait déjà des vitraux historiés. Au XIIe siècle, les verriers de Reims avaient une réputation qui s'étendait assez loin. Quand les moines de Saint-Hubert, dans les Ardennes, voulurent garnir de vitraux les fenêtres de leur église, c'est de Reims qu'ils firent venir le maître verrier Rogerus.

Quelques verrières du chœur de Saint-Remi de Reims sont, avec les vitraux de Châlons, les seules œuvres de l'école champenoise du XIIe siècle qui se soient conservées. La Crucifixion et les verrières les plus voisines appartiennent au XIIe siècle plutôt qu'aux premières années du XIIIe, comme on l'a dit souvent. La forme de ces vitraux indique qu'ils ornaient des fenêtres plus petites ; il a fallu, pour les agrandir, les enchâsser dans des grisailles. Les vitraux de Saint-Remi offrent, surtout dans la Crucifixion, quelques particularités insolites qui les distinguent, comme ceux de Châlons, des vitraux de l'école de Saint-Denis.

CARACTÈRES DES VITRAUX DU XIIe SIÈCLE. — Indiquons maintenant les caractères propres aux vitraux du XIIe siècle et qui empêchent de les confondre avec les vitraux du siècle suivant.

L'armature est très simple ; les barres de fer se coupent à angle droit et ne prennent pas encore la forme des médaillons du vitrail. Il en résulte que les divers épisodes, faute d'être cernés par la ligne vigoureuse de l'armature, s'éparpillent. Ce défaut est sensible dans les vitraux de la façade occidentale de Chartres, exquis à l'œil, mais difficiles à déchiffrer. Au XIIIe siècle, la composition gagne en clarté.

Le dessin des personnages est encore tout archaïque et diffère profondément de celui qui sera adopté par les artistes du siècle suivant. Nous en avons dit un mot au chapitre de la Peinture murale. Ce qui le caractérise, c'est la singulière habitude de faire sentir le nu sous la draperie. Les étoffes collent au corps et dessinent les membres : tradition évidemment byzantine qui, elle-même, remonte jusqu'à l'antiquité.



Phot. de M. L. Magne.

FIG. 426. — Vitrail de la Crucifixion (détail) cathédrale de Poitiers.

Si le dessin de la figure humaine reste un peu gauche, en revanche le dessin ornemental est d'une beauté, d'une ampleur, que le siècle suivant, loin d'avoir dépassées, n'a jamais égalées. Le vitrail tout entier est entouré d'une large bordure faite de feuillages magnifiquement épanouis. De plus, chaque médaillon, circulaire ou carré, a sa bordure propre : feuillages relevés d'un rang de perles. Jamais on ne vit chez les peintres verriers autant d'application et de probité ; on sent qu'ils n'épargnent aucune peine et qu'ils visent uniquement à la perfection.

Quant à la couleur, elle est incomparable. Aucun vitrail du XIIIe siècle n'a le charme des trois grandes verrières occidentales de la façade de Chartres. Quand on étudie les couleurs de l'arbre de Jessé, par exemple, on voit que l'artiste n'a guère employé que le bleu, le rouge, le vert et un jaune tirant sur l'orange. Or, les couleurs que son instinct lui a fait adopter sont précisément des couleurs complémentaires : bleu et orange, rouge et vert. Le noir cerne les contours et le blanc pétille çà et là. Le grand charme des vitraux du XIIe siècle leur vient de ce bleu lumineux qui en fait presque toujours le fond. Au siècle suivant, on inventera, pour les

fonds, une mosaïque de dessins, bleu sur rouge ou rouge sur bleu, qui rendra le vitrail violet et lui communiquera une sorte de mélancolie secrète. Les vitraux du XIIe siècle sont sereins comme une belle journée d'été.

La technique. — Disons un mot de la technique du vitrail. Elle nous est parfaitement connue, grâce aux chapitres que lui a consacrés le moine Théophile.

L'artiste commençait par dessiner et par peindre son carton. La disposition des scènes religieuses n'était pas abandonnée à sa fantaisie et il obéissait à une longue tradition. C'est aux miniaturistes, qui avaient depuis longtemps codifié l'art religieux, qu'il empruntait ses modèles. Mais les nécessités de son art l'obligeaient à modifier le caractère du dessin qu'il rendait plus incisif et de la couleur qu'il rendait plus éclatante. Sa palette n'était pas riche de nuances. Il ne connaissait que les couleurs simples : le rouge, le bleu, le jaune, et leurs composés : le vert et le violet. Le blanc lumineux et le blanc verdâtre apparaissaient par endroits. Mais ces couleurs étaient combinées avec une science de l'effet qui s'est perdue depuis.



Fig. 427. — Vitrail de la Crucifixion (détail); cathédrale de Poitiers.

Le carton terminé, on découpait le verre. Chaque morceau de verre de couleur était appliqué sur le carton et découpé suivant les contours indiqués par le peintre. L'opération n'était pas sans difficulté, car on ne se servait pas de la pointe de diamant, qui ne fut utilisée qu'au XVIe siècle, mais du fer rouge. Un instrument appelé *grésoir* permettait d'égaliser les contours du verre. Les feuilles de verre qu'on employait étaient teintes dans la masse et présentaient généralement une foule de défauts : bulles, boursouflures, inégale intensité de la couleur; défauts qui deviennent à distance autant de qualités. Car tous ces accidents font vibrer et tressaillir les vitraux du moyen âge, tandis que les nôtres, où n'entrent que des verres irréprochables, restent mornes et semblent éteints.

Sur le verre découpé, on dessinait les traits intérieurs de la figure

d'une ligne noire très accusée. Cette couleur noire était faite d'un oxyde de cuivre auquel se mêlait un fondant, et elle était fixée par une seconde cuisson. On indiquait aussi le modelé par une demi-teinte, d'une façon un peu sommaire. Pour fixer solidement les couleurs nouvelles, on avait parfois recours à plusieurs cuissons successives.

Il ne restait plus qu'à fixer les morceaux de verre de couleur dans leur résille de plomb. Ces plombs, que le moyen âge aimait à multiplier, donnaient au vitrail son véritable aspect, celui d'une mosaïque. Les fonds eux-mêmes, où le verre eût pu être débité en plaques plus vastes, étaient faits de petits fragments sertis de plombs, et n'en vibraient que mieux. Le plus ou moins d'épaisseur des plombs contribuait également à la décoration ; le plomb devenait épais quand l'artiste voulait donner plus d'accent à un détail, à une figure. Ainsi, dans les siècles qui surent comprendre le vrai caractère de la peinture sur verre, au XII[e] et au XIII[e] siècle, le vitrail resta fidèle à son génie et ne chercha jamais à donner l'illusion d'un tableau peint.

A mesure que les diverses parties du vitrail étaient assemblées, elles étaient solidement fixées à l'armature de fer qui garnissait la fenêtre et qui maintenait la verrière rigide et indestructible aux orages. Enfin, pour empêcher la pluie de pénétrer dans les rainures du plomb, on les garnissait de mastic. Ce ne sont presque jamais les intempéries qui ont détruit les vitraux du moyen âge, mais la barbare ignorance du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

IV

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE DU XIe AU XIIIe SIÈCLE[1]

Peintures des grottes et des oratoires. L'École monastique des Basiliens : son extension et sa durée. — Les Sarrasins, avant de détruire le monastère du Volturne, avaient, dans le cours du ixe siècle, porté le ravage et la ruine à travers les Pouilles : Tarente était rasée et Bari était devenue la capitale d'un sultan. Quand les armées des *basileis*, après un siècle de combats, eurent enfin expulsé d'Italie les infidèles, il fallut repeupler le pays dévasté ; la nouvelle conquête byzantine fut immédiatement suivie d'une nouvelle colonisation grecque. Au milieu même des guerres incessantes que les empereurs d'Orient eurent à soutenir pour défendre leurs provinces italiennes contre les Lombards et les empereurs d'Allemagne, la Calabre et la Terre d'Otrante, qui formaient deux « thèmes » de l'Empire byzantin, restèrent si profondément pénétrées d'hellénisme que, jusqu'à nos jours, les dialectes grecs s'y sont conservés dans quelques villages. La religion orthodoxe régna sans partage dans l'Italie byzantine, d'où le rite latin avait été proscrit par Nicéphore Phocas ; les évêques et les higoumènes furent, en même temps que les agents les plus actifs de la domination impériale, les promoteurs d'une civilisation brillante, qui eut pour foyers quelques grands monastères de l'ordre de saint Basile.

Hors des villes, des groupes d'anachorètes allèrent, à l'exemple des moines d'Égypte et de Syrie, établir leurs communautés dans les grottes qu'ils trouvaient toutes béantes le long les ravins des Pouilles. Eux-mêmes se creusèrent des oratoires et les décorèrent ou les firent décorer de peintures. Ainsi les « laures » érémitiques devinrent, en pleine campagne, des centres secondaires de vie artistique. Quand les Basiliens, après la conquête normande, eurent peu à peu disparu de l'Italie méridionale, les chapelles qu'ils avaient desservies restèrent des oratoires où les paysans vinrent prier ; des artistes populaires continuèrent à peindre des figures archaïques dans les grottes que les moines grecs avaient commencé à décorer. Pendant longtemps, les chapelles des laures

1. Par M. Émile Bertaux.

byzantines d'Italie n'ont été connues que des campagnards et des bergers nomades; pourtant ces grottes perdues dans les ravins les plus sauvages devaient révéler une série de peintures byzantines d'autant plus précieuses que la Grèce et l'Asie Mineure n'ont conservé aucune fresque du moyen âge antérieure au XIVe siècle.

C'est en Terre d'Otrante qu'il faut chercher la plupart des grottes basiliennes qui ont conservé sur leurs parois des restes de décoration peinte. Les laures sont groupées en plus grand nombre autour des trois villes qui étaient les centres de l'hellénisme : Otrante, Tarente et Brindisi, sièges métropolitains de l'Église grecque et ports en communication constante avec l'Orient. De Tarente, les Basiliens ont suivi les ravins aux flancs crevassés qui s'enfoncent dans la Basilicate, et ils ont poussé jusqu'aux grottes de Matera et de Gravina. Au nord de Brindisi, des oratoires sont creusés au pied de la falaise qui s'élève à quelque distance du rivage apulien; une chapelle souterraine, dont les parois sont couvertes de peintures, s'est conservée aux portes d'Andria. Les grottes de Rapolla et de Monticchio, isolées au cœur de la Basilicate, se rattachent de même à une colonie de moines basiliens qu'un Sicilien, saint Vital, vint fonder au pied du mont Vulture.

Ces fresques des oratoires basiliens, ainsi disséminées dans toute la moitié méridionale du royaume de Naples, sont également réparties sur plus de quatre siècles, du Xe au XVe. Bien plus, dans chacune des grottes, des peintures d'époque différente se trouvent rapprochées les unes des autres. Chaque fidèle, comme en Orient, faisait peindre l'image du saint auquel il avait une dévotion particulière; ainsi les figures se suivaient à la file, la plupart du temps sans ordre préconçu. Quand les parois étaient couvertes, on ne se faisait pas scrupule d'étendre un nouvel enduit sur les peintures anciennes pour peindre quelque autre saint : dans les fresques de tel oratoire on peut distinguer jusqu'à trois et quatre couches successives. Pour se guider au milieu de l'étrange chaos de styles qui résulte de ces juxtapositions et de ces superpositions, on trouve parfois une inscription qui donne une date; le plus souvent on doit se borner à constater que le nom du saint ou le fragment de prière inscrit à côté de la peinture est en grec ou en latin; il ne faudrait d'ailleurs pas chercher dans l'emploi de l'une ou l'autre des deux langues un élément de classification. Telle fresque du style byzantin le plus correct, comme le saint Pierre de la grotte San Nicola, près Mottola (région de Tarente), est accompagnée d'une inscription latine, et telle fresque tout italienne et « giottesque », comme le Jugement dernier peint à Soleto par un artiste ombrien, est couverte d'inscriptions grecques, parce que le grec était encore, au XVe siècle, la langue parlée à Soleto. En présence d'une aussi étrange confusion, il faut se borner à indiquer quelques œuvres bien

datées et bien conservées, qui permettent de suivre la transformation de la peinture monastique et populaire dans l'Italie méridionale et particulièrement dans la province de Lecce.

La plus ancienne des peintures conservées dans les grottes basiliennes se trouve à Carpignano, non loin d'Otrante : c'est un Christ assis sur un trône, et qui reproduit assez exactement la silhouette du Pantocrator, représentée sur les monnaies byzantines du x[e] siècle; une inscription grecque donne le nom du peintre Théophylactos et la date de 959. Sur la même paroi, une autre figure de Christ, beaucoup plus maigre et plus farouche, est signée par le peintre Eustathios et datée de l'an 1020. Il est regrettable que des œuvres, dont les dates et les auteurs mêmes sont connus avec une pareille précision, soient d'une exécution maladroite et sommaire qui contraste avec le fini précieux des belles miniatures contemporaines. Les fresques qui couvrent le plafond de la grotte San Biagio, près de Brindisi, et qui portent la date de 1197, avec la signature du peintre Daniel, sont plus soignées que celles de Carpignano : si les couleurs sont dures et charbonneuses, le dessin est assez habile; les attitudes des personnages et la composition des scènes, qui figurent la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple, l'Annonciation et l'Entrée à Jérusalem, sont exactement conformes à l'iconographie byzantine. A côté de ces médiocres peintures qui, par hasard, se trouvent signées, il faut placer quelques fresques, qui ne portent point de date et qui, à en juger par la noblesse même de leur style, ne sont pas postérieures au xii[e] siècle. On peut citer comme des chefs-d'œuvre oubliés et à demi ruinés les saints dessinés au pinceau en traits presque monochromes dans les grottes *dei Santi Stefani*, près Vaste (à proximité d'Otrante), et dans la grotte de *San Lorenzo*, près Fasano (Terre de Bari)[1]. Ces figures sévères et calmes, que n'attriste encore aucune expression d'ascétisme, ont toute la beauté solennelle des mosaïques de Saint-Luc, en Phocide, et de Daphni, près d'Athènes.



Fig. 428. — Le Christ Pantocrator : fresque byzantine du xi[e] siècle; grotte San Lorenzo, près Fasano (Terre de Bari).

Les parois de la crypte de *San Biagio*, dont les fresques noirâtres de 1197 couvrent le plafond, sont revêtues d'autres peintures, d'un coloris plus frais et plus vif. La composition principale est la Nativité, où l'on reconnaît les détails multiples que n'ont cessé de reproduire les peintres byzantins, quand ils ont représenté cette scène. Les deux saints

1. Les figures qui ornent les parois de ces deux grottes sont désignées par des inscriptions grecques.

guerriers, Georges et Théodore, qui font partie du même ensemble, ont une fière attitude, sur leurs petits chevaux, et de gracieux visages juvéniles, qui contrastent avec le visage raviné de leur voisin, l'évêque saint Nicolas. Ces peintures sont étroitement apparentées à celles de Mistra; on peut les reporter à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du siècle suivant. Près de trois cents ans après la ruine de la domination byzantine, l'art chrétien des pays d'Orient était encore florissant dans l'Italie méridionale et y suivait la même évolution que dans les régions séparées de l'Apulie par la mer Ionienne.

Autour des établissements des basiliens, un art populaire se développa qui resta obstinément enfermé dans les formules byzantines. Cependant, après la conquête angevine, des peintures de style « giottesque », plus molles, plus plates, sans accent ni modelé, apparaissent, même dans les grottes de la Terre d'Otrante, à côté des peintures qui gardent la fermeté et la fierté des types traditionnels. Quelques oratoires anciens se couvrent entièrement de peintures étrangères à l'iconographie byzantine, comme la chapelle Santa Croce à Andria.

A côté des peintures qui furent exécutées du Xe au XVe siècle dans les grottes desservies par les moines basiliens, on peut citer quelques peintures qui décorent des églises et des chapelles. Plusieurs de ces peintures, et non les moins importantes, se trouvent reléguées dans des cryptes, qui, pour être bâties en pierre d'appareil, n'en sont pas moins disposées et éclairées comme les grottes des campagnes voisines : telle est la crypte de Santa Lucia, à Brindisi, qui renferme une Vierge du XIIIe siècle, remarquablement conservée. L'église Santa Maria di Cerrate, attenante à une ferme perdue, à 15 kilomètres de Lecce, renferme une grande fresque du style grec le plus élégant, qui représente la « Dormition de la Vierge », et qui, d'après les caractères d'une inscription latine et le costume d'un donateur représenté dans un angle de la composition, peut être datée de 1340 environ. Quelques années plus tard, une école « giottesque » travaille de concert avec une école toute byzantine à la vaste décoration de l'église Santa Maria del Casale fondée, près de Brindisi, par Philippe de Tarente, frère du roi Robert d'Anjou. Enfin, en 1425, lorsque la puissante famille des Balzo (les Baux de Provence) veut faire décorer de fresques l'église franciscaine de Santa Caterina de Galatina, elle fait appel à un maître toscan, Francesco d'Arezzo.

Quelques peintures byzantines sur panneau peuvent être retrouvées dans les sacristies d'Apulie. La pièce la plus ancienne de cette série est un tableau en deux parties, de la fin du XIIe siècle, qui sert encore de retable dans la chapelle Santa Margherita, à Bisceglie, et qui représente saint Nicolas et sainte Marguerite, avec des scènes de leurs légendes. Deux grandes Madones avec des Saints, dans la sacristie de Saint-

Nicolas de Bari, peuvent être datées de la première moitié du XIV[e] siècle, grâce à des armoiries et à une inscription latine. Le grand polyptique de Santo Stefano de Monopoli offre, en plein XV[e] siècle, un singulier mélange d'art byzantin et d'art giottesque. Sous la dynastie aragonaise, des chrétiens d'Orient, chassés par l'invasion turque, vinrent raviver dans les provinces méridionales d'Italie la tradition de l'art byzantin en même temps que celle du rite grec. On connaît le nom d'un peintre candiote, Angelo Bizamano, qui vint travailler à Otrante et à Barletta, vers la fin du XV[e] siècle. Son œuvre principale, une *Crucifixion*, conservée au musée de Berlin, offre encore de curieux détails d'archaïsme byzantin.

L'École du Mont Cassin. Le texte de Léon d'Ostie. Les peintures de Sant' Angelo in Formis. — L'importation de l'art byzantin dans le « thème de Longobardie » n'avait été qu'un épisode de la colonisation grecque en Italie : l'expansion de cet art à travers la Pouille et la Basilicate accompagnait la marche des moines d'Orient vers le Nord. En Campanie, on trouve, à Calvi, près de Capoue, et sur les deux versants du promontoire amalfitain, des grottes décorées de peintures grossières du XI[e] et du XII[e] siècle qui, toutes, portent des inscriptions latines, et qui diffèrent complètement, par le style, des fresques qui ont été retrouvées dans les grottes apuliennes. Ces vieilles peintures populaires de la Campanie ne sont point l'œuvre des basiliens; elles se rattachent aux foyers d'art qui brillèrent, au temps de la domination normande, dans les grands monastères bénédictins de l'Italie méridionale.

Tandis que l'école basilienne d'Apulie était restée inconnue jusqu'à nos jours, l'école bénédictine de Campanie est depuis longtemps célèbre. Les louanges de Desiderius, cet abbé du Mont-Cassin qui fit de son monastère la merveille de l'Occident, sont l'un des lieux communs de l'archéologie du moyen âge. Les peintures de l'église voisine de Capoue, Sant' Angelo in Formis, qui fut rebâtie par les ordres du fameux abbé, fournissent encore un thème classique de discussion à la science allemande, qui les a considérées comme le pivot de la « question byzantine » en Italie.

La célébrité de ces peintures ne s'explique pas seulement par leur merveilleuse conservation et par la richesse unique des sujets dont elles présentent les séries; l'école artistique du Mont-Cassin doit le plus clair de sa renommée à un texte, cent fois cité et commenté, dans lequel le chroniqueur Léon d'Ostie, contemporain de l'abbé Desiderius, a donné sur les œuvres et sur les origines de cette école les renseignements les plus détaillés. Or, il est curieux de remarquer que les historiens modernes les plus autorisés se sont partagés en deux camps opposés, selon qu'en étudiant l'école monastique fondée sous les auspices de Desiderius, ils ont

examiné de plus près le texte de Léon d'Ostie ou les fresques mêmes de Sant' Angelo in Formis. Selon les premiers, le Mont-Cassin aurait été, à la fin du xi[e] siècle, un foyer d'art byzantin, qui aurait répandu le style et la technique des arts venus d'Orient dans une partie de l'Italie et de l'Europe; d'après les seconds, le puissant monastère aurait été l'asile de la peinture latine et aurait concouru à la propager jusqu'au delà des Alpes, sans laisser transformer les traditions artistiques, dont les bénédictins étaient dépositaires, par le passage des artistes grecs qui furent appelés par Desiderius.

Il faut distinguer avant tout, parmi les œuvres d'art byzantin, dont l'abbé Desiderius enrichit le Mont-Cassin, celles qui ont été exécutées sur place et celles qui ont été commandées à Byzance. Un moine fut envoyé à la « Ville impériale » avec la mission officielle de faire transformer trente-six livres d'or en ouvrages d'orfèvrerie, qui furent exécutés, dans les ateliers impériaux, sous la surveillance du moine bénédictin, et qui furent envoyés en Italie une fois terminés. Rien ne permet de supposer que des orfèvres grecs soient venus travailler au Mont-Cassin. Les seuls artistes que Desiderius ait fait venir de Constantinople sont les mosaïstes qui décorèrent de figures l'abside et l'arc triomphal de la grande basilique élevée au milieu du monastère, et qui étendirent sur le sol de l'édifice un pavement aux méandres multicolores. Ces étrangers, tout en exécutant le travail minutieux qui leur était confié, firent école dans le monastère. Les novices, par ordre de l'abbé, apprirent avec les maîtres grecs l'art de la mosaïque, dont les secrets, suivant une phrase célèbre de Léon d'Ostie, étaient perdus depuis cinq siècles pour les ateliers latins. De plus, Desiderius voulut former rapidement des artisans experts à travailler les matières les plus diverses, or, argent, verre (*vitro*), ivoire, bois, stuc, ou pierre. Qui aurait pu guider les religieux dans leur éducation technique, sinon ces mêmes Grecs, qui devaient demander aux mystérieux arts du feu les matériaux de leurs mosaïques? Avant la fin du xi[e] siècle les moines du Mont-Cassin furent capables de copier et d'imiter avec succès des objets d'orfèvrerie envoyés de la « Ville impériale ». Les mosaïstes de Desiderius, qui devaient eux-mêmes faire œuvre de peintres autant que de chimistes, initièrent leurs élèves italiens aux traditions de la peinture byzantine. L'atrium de la grande basilique fondée par Desiderius a été couvert de fresques, au dedans et au dehors, dans le temps même que l'on travaillait aux mosaïques de l'abside. Pour admettre que les moines du Mont-Cassin aient exécuté ces peintures sans recourir aux conseils des maîtres étrangers, il faudrait supposer que ces religieux, qui, pour devenir des artistes, avaient eu besoin de se mettre à l'étude de toutes les techniques, n'eussent, comme peintres, plus rien à apprendre.

De l'œuvre monumentale que les mosaïstes grecs et leurs disciples

achevèrent, à la fin du XIe siècle, sur la cime du Mont-Cassin, il ne reste aujourd'hui que quelques morceaux du pavement et de son décor géométrique : toutes les figures ont péri, sans laisser de trace. C'est seulement au pied de la montagne que des restes de fresques contemporaines, sans doute, de l'abbé Desiderius, sont encore visibles dans un oratoire attenant à une ruine antique, dont les bénédictins avaient fait une église (*Cappella del Crocefisso*). Ces peintures, qui représentent des saints latins, — saint Benoît, sainte Scholastique et deux saints moines en cuculle, — ont la même noblesse de lignes que les plus savantes mosaïques byzantines du XIe siècle.

Dans la Terre de Labour et la Campanie, trois édifices ont conservé des peintures murales qui donnent une idée fort complète de l'art du Mont-Cassin, après le passage des mosaïstes grecs. La crypte de la petite église des Fratte, près d'Ausonia, à mi-route entre Cassano et Gaëte, est entièrement revêtue de fresques qui furent probablement exécutées dès que cette église eut été donnée par un comte d'Aversa à l'abbé Desiderius. Dans ces peintures, quelques figures de saints et d'archanges sont dessinées avec une aisance et une légèreté qui sont dues aux leçons de maîtres experts; en même temps plusieurs scènes sont tirées de légendes locales, et la plupart des figures n'ont point de modèles dans l'iconographie byzantine.

La décoration de l'abside d'une église abandonnée entre Sessa et Carinola, et qui est l'ancienne cathédrale de Foro Claudio, se rattache plus directement à l'art chrétien d'Orient. Les images qui sont disposées en deux zones sur la paroi de cette abside — la Vierge trônant entre deux anges inclinés, saint Michel en costume impérial et l'assemblée des Apôtres — figurent dans les mosaïques absidales de plusieurs églises d'Illyrie et d'Italie qui ont été décorées par des Grecs : San Giusto de Trieste, la cathédrale de Torcello et celle de Monreale, en Sicile. Mais autour de la grande niche qui abrite ce groupe de figures byzantines et cette Vierge chargée de joyaux comme une princesse de Byzance, le peintre a fait courir une épaisse guirlande à l'antique, qui est copiée d'après les plus vieilles mosaïques chrétiennes de Rome ou de Capoue.

Un ensemble de peintures beaucoup plus célèbre et plus riche couvre encore, à l'extérieur et à l'intérieur, l'église bénédictine de Sant'Angelo in Formis, près de Capoue, qui fut rebâtie par les soins de l'abbé Desiderius.

La petite basilique à trois nefs, isolée au pied du Mont Tifata, a peu souffert depuis le XIe siècle; elle a conservé une moitié de sa décoration peinte, qui comprenait jusqu'à 60 scènes de l'Évangile et 70 sujets tirés de la Bible. Au-dessous de tableaux qui sont entièrement effacés, d'autres étonnent le visiteur par la fraîcheur et même la violence de leur

coloris. Il est facile, dans ce vaste ensemble, de discerner plusieurs mains et d'établir une classification qui suivra, selon toute vraisemblance, l'ordre dans lequel les sujets eux-mêmes ont dû être peints.

Dans le tympan de la porte, au-dessus de la grande inscription composée par Desiderius, l'archange saint Michel se montre à mi-corps, le globe et le sceptre au poing. Le visage, aux grands yeux clairs, est d'une noblesse et d'une sérénité imposantes, les mains sont fines et nerveuses ; le costume est celui d'un empereur byzantin. Par son coloris clair et blond et son modelé très poussé, dont les lumières sont accentuées sans violence, cette figure du XIe siècle s'impose à l'attention comme une œuvre de maître. Au-dessus de l'Archange, la Vierge, vêtue en impératrice, et vue de même à mi-corps, apparaît dans une auréole circulaire, portée par deux anges : c'est une œuvre de la même main que le saint Michel, aussi délicate et aussi savante. Le monogramme peint sur le globe que tient l'Archange et le nom de la Vierge sont écrits en grec et en *cursive*. Ce détail remarquable suffirait à prouver que les peintures qui surmontent l'entrée de l'église sont dues à l'un des maîtres grecs appelés par l'abbé Desiderius.



Fig. 429. — Scènes de l'Évangile; fresques de l'école latino-byzantine du Mont-Cassin dans la nef de l'église de Sant' Angelo in Formis, près Capoue (fin du XIe siècle).
(D'après le *Jahrbuch der K. K. Kunstsammlungen*.)

La partie de l'édifice qu'il était naturel de décorer immédiatement après la façade est la conque de l'abside qui s'offre aux regards des fidèles, dès qu'ils ont franchi le seuil. Les figures peintes sur cette abside sont le Christ en gloire, flanqué des quatre symboles des Évangélistes, et plus bas, trois archanges, un saint Benoît tenant le livre de la règle, et un portrait de l'abbé Desiderius, avec le nimbe carré des vivants. L'imitation de figures grecques analogues au saint Michel de l'entrée est frappante dans le costume et la coiffure même des archanges; mais les

visages sont épaissis et les regards hébétés. Les couleurs sont si dures et les clairs si heurtés que l'on doit reconnaître dans cette fresque, inspirée sans doute du décor des basiliques du Mont-Cassin, un effort pour rivaliser avec l'éclat de la mosaïque. Les artistes qui ont exécuté cette peinture étaient les élèves directs des *mosaïstes* grecs.

Pour les fresques de la nef, qui représentent des figures de prophètes et une suite complète de scènes du *Nouveau Testament*, les peintres bénédictins ont suivi très fidèlement l'iconographie des Évangéliaires grecs. Dans cette série de peintures, les types, les attitudes, les proportions du corps et le coloris gouaché rappellent les plus savantes miniatures byzantines. Le style se modifie sensiblement dans les fresques qui couvrent toute la paroi intérieure de la façade, et qui représentent, dans la nef principale, un grand *Jugement dernier*, et dans les nefs latérales, des *Scènes de l'Ancien Testament*. Les caractères de ce groupe de peintures, et particulièrement l'allongement extraordinaire des proportions, reparaissent dans le précieux manuscrit du *Regestum* de Sant' Angelo in Formis, conservé aux archives du Mont-Cassin, et qui a été enluminé vers 1150. Si l'on compare le grand Jugement dernier de Sant' Angelo à des compositions byzantines presque contemporaines qui représentent le même sujet, comme la mosaïque de Torcello, on reconnaîtra que les peintres bénédictins n'ont point connu les motifs qui dès cette époque étaient traditionnels dans les Jugements derniers byzantins, tels que l'Ange qui tire à lui le ciel « comme un rouleau », les monstres de la terre et de la mer qui rendent à la résurrection les corps humains, les personnifications infernales de l'Hadès et de Thanatos. L'*Étimasia* de la liturgie grecque, le trône que les peintres byzantins exposent au milieu de la terrible scène comme un symbole de gloire et de puissance, est remplacée par un Christ colossal, semblable à celui qui occupe le centre du Jugement dernier peint au XIe siècle dans l'église germanique de Saint-Georges de la Reichenau.

Dès que l'on a distingué les quatre groupes de peintures qui constituent la décoration de Sant' Angelo in Formis, l'histoire de l'école artistique formée au Mont-Cassin par les soins de Desiderius semble se dégager d'elle-même. C'est à peine si les figures qui décorent l'entrée de l'édifice sont l'œuvre personnelle de l'un des maîtres grecs; l'imitation des mosaïques et des peintures byzantines ne se laisse reconnaître que dans les fresques de l'abside et de la nef. L'iconographie du *Jugement dernier* prouve d'une manière éclatante que cette grande composition n'a pas été exécutée sous la direction d'artistes byzantins.

Les Grecs, dont l'influence ne s'exerça pas jusqu'au bout de la décoration de l'église de Sant' Angelo, n'avaient pas donné avant le commencement du travail le plan d'ensemble de cette décoration. Dans les

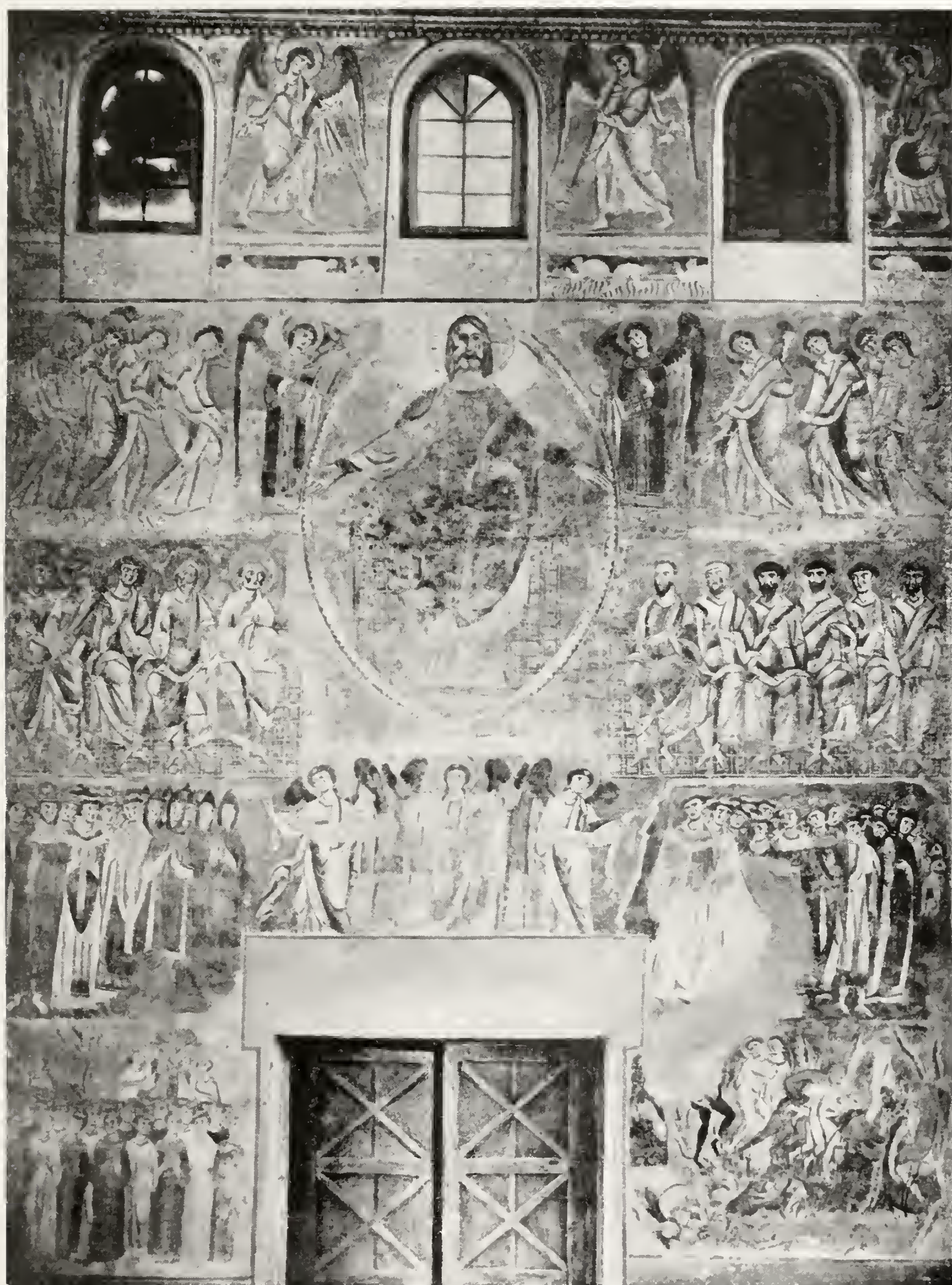


Fig. 450. — Le Jugement dernier, fresques de l'École du Mont-Cassin, dans l'église de Sant' Angelo in Formis, près Capoue (commencement du xii[e] siècle).

(D'après le *Jahrbuch der K. K. Kunstsammlungen.*)

anciennes églises d'Orient, la façade n'est jamais couverte par une image du Jugement dernier, et, au fond du sanctuaire, le Christ glorieux est remplacé par la Mère de Dieu.

Le parallélisme des deux Testaments, que des peintres ont exposé, en faisant appel aux prophètes, dans les nefs de Sant' Angelo, est un thème de l'art des premières basiliques. Dans les peintures mêmes de narthex, qui sont l'œuvre d'un Grec, apparaît une image inconnue de l'iconographie grecque, la Vierge-Reine, qui trônait déjà, au IX[e] siècle, dans la chapelle basse de Saint-Laurent, aux sources du Volturne; de vieilles traditions latines, qui survivaient dans les ateliers du Mont-Cassin, ont exercé leur empire jusque sur les maîtres étrangers appelés de Byzance.



Fig. 431. — V initial, dans un manuscrit enluminé au Mont-Cassin à la fin du XI[e] siècle.

(Bibl. du Vatican, *lat.* 1202.)

Les miniatures des manuscrits bénédictins et des rouleaux d'« Exultet ». — Les traditions qui restaient latentes dans l'atelier du Mont-Cassin, sous la domination magistrale des artistes grecs, sont celles qui avaient été conservées, jusqu'au temps de l'abbé Desiderius, par les miniaturistes bénédictins de l'Italie méridionale.

Dans un manuscrit capouan du X[e] siècle les figures rappellent encore les peintures de la chapelle du Volturne. Puis, à mesure que l'on avance dans le XI[e] siècle, les images se réduisent à de simples silhouettes, dessinées à la plume et relevées à peine de quelques taches ou de quelques lignes de couleur: les visages sont carrés ou triangulaires, les yeux

énormes, le nez trop court; les barbes pointues et les cheveux hirsutes sont parfois peints en bleu ou en violet. La laideur géométrique de ces tristes figurines, qui n'ont pas plus de style que des barbouillages d'enfants, contraste avec la richesse et l'élégance des initiales qui les accompagnent. Ce sont de grandes lettres à pleine page ornées à profusion d'entrelacs nattés et de monstres tordus, à silhouettes de serpents ou de chiens. Le décor tout septentrional de ces initiales diffère entièrement des enluminures byzantines : il atteste qu'au Mont-Cassin une tradition « carolingienne » se perpétua au xe et au xie siècle.

Lorsque furent arrivés les maîtres étrangers qui transformèrent l'école du Mont-Cassin, les grandes initiales conservèrent leur décor anglo-saxon ou germanique : elles prirent seulement, après la révélation des secrets artistiques dont les mosaïstes grecs étaient dépositaires, un coloris si merveilleux qu'on le dirait composé d'émaux. Quant à la miniature de figures humaines, elle devint, au temps de Desiderius, toute byzantine par le style.



Fig. 432. — La Terre, figure allégorique. Miniature du commencement du xie siècle sur un rouleau d'*Exultet* de la cathédrale de Bari.

L'art byzantin n'a pas laissé de dessins plus libres et plus fiers que les compositions qu'un moine appelé Léon a dessinées d'une plume sûre et légère sur un manuscrit d'Homélies conservé au Mont-Cassin. On peut attribuer au même artiste les miniatures très nombreuses, représentant les *Miracles de saint Benoît*, qui ornent un grand manuscrit exécuté pour l'abbé Didier et conservé à la Bibliothèque du Vatican (*Vat. lat.* 1202). Si l'on ne savait pas quelle était au xie siècle la science et la virtuosité des miniaturistes et des mosaïstes byzantins, ces gouaches délicatement modelées, avec leurs personnages aux attitudes vivantes et aux visages parlants, qui apparaissent à côté des grands et bizarres caractères « lombards », pourraient passer pour quelque ouvrage italien du xive siècle.

Les monastères bénédictins de l'Italie méridionale ont produit, en même temps que les livres en feuillets décorés de miniatures, une importante série de manuscrits enluminés qui doivent être étudiés à part, pour leur forme et leurs dimensions extraordinaires, pour la richesse de leur décoration, et pour la singularité des sujets que les miniaturistes y ont

représentés. Ces manuscrits sont les rouleaux de parchemin qui portent la longue prose destinée à être lue la veille de Pâques, pour la bénédiction du cierge pascal. La prière commence par le mot *Exultet*; c'est une hymne joyeuse, d'une poésie opulente et bizarre, où passent des visions de triomphe et de résurrection. A chacun des mystères glorieux rappelés dans le texte correspond une peinture; sur les rouleaux intégralement conservés, on compte jusqu'à dix-sept compositions. Auprès des séraphins et des anges qui sonnent la victoire, auprès du Crucifix, de la Vierge en gloire, de la Descente aux Limbes, du Passage de la mer Rouge, on voit la Terre, placée entre les personnifications de la lumière et des ténèbres; on voit aussi la récolte de la cire et l'arbre où vient se poser l'essaim, images destinées à illustrer un éloge des abeilles, sur lequel la prose liturgique s'étend longuement, en mêlant à des descriptions d'une grâce toute virgilienne les plus étranges spéculations théologiques. A côté de ces représentations bibliques, évangéliques ou allégoriques, se placent encore des représentations liturgiques et historiques du plus haut intérêt. Ce sont les cérémonies successives de la bénédiction du cierge et de la lecture de la prose, avec des images curieuses du mobilier sacerdotal et des costumes ecclésiastiques. Enfin, comme la bénédiction se termine par une invocation en faveur de la ville ou de l'abbaye, de l'archevêque et du souverain, on trouve, à la fin du rouleau, des portraits, plus ou moins sommaires, d'empereurs, de rois et de ducs, entourés de leur cour. Toutes ces miniatures sont peintes en sens inverse du texte : ainsi, tandis que le diacre déroulait, du haut de l'ambon, ces longues bandes de parchemin, le peuple regardait les images qui descendaient vers lui, comme une illustration continue du chant de l'officiant.



Fig. 455. — Les empereurs de Constantinople Basile II et Constantin. Miniature du commencement du XIIe siècle sur un rouleau d'*Exultet* de la cathédrale de Bari.

Tous les rouleaux aujourd'hui connus sont écrits en latin, avec les caractères lombards et les grandes initiales qui étaient en usage dans les monastères bénédictins. Le plus ancien et le plus remarquable de tous est conservé dans les archives de la cathédrale de Bari. On y voit les portraits de deux empereurs de Constantinople, qui sont les deux

frères Basile II et Constantin (fig. 455). Le rouleau est donc antérieur à l'année 1028. Les saints représentés en buste dans les médaillons qui décorent la bordure appartiennent pour la plupart à l'église grecque, et leurs noms sont écrits en grec, à côté du texte latin de la prière. Le dessin à la plume, visible sous les teintes légères, est d'une souplesse et d'une vie singulières. Toutes les couleurs sont atténuées, sans qu'aucune teinte éclatante vienne faire dissonance. Ce premier *Exultet* est le spécimen admirable d'un art encore fidèle aux traditions byzantines du xe siècle.



Fig. 454 — La Terre. Miniature d'un rouleau d'*Exultet* provenant du Mont-Cassin
(British Museum.)

D'autres rouleaux d'*Exultet* furent décorés de figurines dans le style byzantin du xie siècle par les moines du Mont-Cassin, élèves des maîtres grecs qu'avait mandés l'abbé Desiderius. Les dessins dont la suite se développe sur deux rouleaux provenant du Mont-Cassin et conservés l'un à la Bibliothèque du Vatican, l'autre au British Museum, sont dignes d'être rapprochés des œuvres exquises du moine Léon (fig. 454 et 455).



Fig. 455 — Adam et Ève. Miniature d'un rouleau d'*Exultet* provenant du Mont-Cassin.
(British Museum.)

Un rouleau incomplet qui appartient à la Bibliothèque nationale de Paris et qui provient de Fondi, près Gaëte, a été orné vers 1115 d'une magnifique série de gouaches (fig. 456). Jusqu'au xiiie siècle quelques miniaturistes peignirent des rouleaux d'*Exultet* dans le style byzantin le plus correct, comme le prouve l'exemplaire de la cathédrale de Salerne, qui, à en juger par les costumes des personnages, paraît être contemporain de Frédéric II.

A côté de cette série d'œuvres délicates et savantes, il existe une série beaucoup plus nombreuse d'*Exultet* décorés par des enlumineurs italiens qui ne peuvent s'élever au-dessus de la barbarie. Les figures de ces rouleaux sont dessinées à la plume et très pauvrement coloriées; les visages et les corps sont anguleux et difformes. Les miniatures d'*Exultet* les plus curieuses par leur barbarie couvrent d'un grouillement de figurines monstrueuses trois rouleaux du XI[e] siècle conservés à la cathédrale de Gaëte. A Mirabella Eclano, un bourg isolé en pleine montagne, entre Avellino et Bénévent, il existe encore un très curieux rouleau composé de deux parties bien distinctes : d'abord un fragment d'*Exultet* du XI[e] siècle, où l'on peut admirer quelques peintures d'un style grec aussi savant que celles du grand rouleau de Bari; puis un morceau ajouté pour compléter la prose du cierge pascal, et sur lequel on distingue des figurines dessinées à la plume par un véritable sauvage. Les deux séries d'*Exultet*, qui représentent la double tradition byzantine et locale se trouvent ainsi réunies sur un seul rouleau.



Fig. 456. — Une des cérémonies du Samedi saint. Miniature d'un rouleau d'*Exultet* provenant de Fondi.

(Bibl. Nat.)

Dans l'imagerie des rouleaux d'*Exultet*, que le style soit byzantin ou barbare, la composition des scènes évangéliques est conforme, le plus souvent, à l'iconographie byzantine. C'est ainsi que la résurrection du Christ, annoncée dans la cérémonie du samedi saint, est figurée par la Descente aux Limbes, que les Grecs appellent l'*Anastasis*, la « Résurrection ». Mais qui reconnaîtrait la composition byzantine, solennelle et sculpturale, dans l'image de l'*Exultet* de Gaëte, où un Christ imberbe, comme celui de la primitive iconographie chrétienne, se montre jusqu'à trois fois : d'abord renversant les portes de l'Enfer, puis empoignant le diable vaincu comme une peau vide, enfin montrant le chemin du ciel aux patriarches qui sortent des Limbes et aux fidèles qui sortent d'une église (fig. 457)?

Les rouleaux de pur style byzantin, tels que ceux de Bari et du Mont-Cassin (British Museum), admettent des images empruntées aux cérémonies locales et des allégories étrangères à l'art chrétien d'Orient : telles sont l'Église, costumée en reine, et la Terre, figurée par une femme demi-

nue, dont les mamelles abreuvent un cerf et un lion ou un serpent. Ces allégories se retrouvent, non point sur les miniatures byzantines, mais bien sur les ivoires carolingiens. Enfin l'idée même de décorer d'images les rouleaux où était écrite une prose inconnue de la liturgie grecque n'est pas venue d'Orient. Les seuls manuscrits qui, comme les rouleaux d'*Exultet*, présentent un triple décor liturgique, historique et biblique, avec de hautes initiales formant monogramme, sont les sacramentaires des églises du Nord. Le premier *Exultet* a été un sacramentaire latin mis en forme de rouleau, sur lequel les miniatures, au lieu d'être espacées de page en page, se sont suivies à très court intervalle.



Fig. 457. — La Descente aux Limbes. Miniature d'un rouleau d'*Exultet* conservé à la cathédrale de Gaëte.

L'illustration des rouleaux d'*Exultet*, considérée dans son iconographie et dans ses origines, atteste plus clairement que les fresques de Sant'Angelo in Formis la persistance d'une tradition « latine » qui se conserva obscurément dans les abbayes bénédictines de l'Italie du Sud après la désastreuse invasion sarrasine, et qui fut enrichie sans doute par des emprunts faits à l'art germanique du temps des Othons. Il n'est plus possible aujourd'hui de considérer le Mont-Cassin comme une sorte d'Athos qui aurait accueilli l'art byzantin et l'aurait répandu à travers l'Europe. Tandis que l'art des basiliens d'Italie, tel qu'il est connu par les fresques des oratoires souterrains de Basilicate et d'Apulie, se montre comme une colonie de l'art byzantin dans un pays à demi-hellénisé, l'art des bénédictins de Campanie, tout en adoptant la technique des maîtres venus de Byzance et en imitant heureusement leur virtuosité de dessinateurs, avec l'opulence de leur coloris, est resté fidèle à des thèmes qui avaient été créés ou développés par des générations successives d'artistes en Italie et au delà des Alpes.

D'ailleurs les leçons données par les Grecs, au temps de l'abbé Desiderius, ne furent pas suivies longtemps au Mont-Cassin et dans les autres grands monastères bénédictins du Sud. Les miniatures de l'*Exultet* de Salerne, qui paraissent être contemporaines de Frédéric II, sont peut-

être les dernières qui aient été dessinées et gouachées selon les formules adoptées à la fin du XIe siècle par un artiste comme le moine Léon. Après le grand cycle de Sant' Angelo in Formis, on ne connaît pas, en Campanie et dans la Terre de Labour, une seule fresque qui imite les mosaïques ou les miniatures byzantines. Ce n'est point par l'intermédiaire du Mont-Cassin que la science des peintres orientaux a été transmise aux Duccio et aux Cimabué. Le passage des mosaïstes grecs dans la plus illustre abbaye latine d'Italie n'a exercé aucune action directrice sur le développement de l'art monastique ou laïc dans l'Europe du moyen âge.

BIBLIOGRAPHIE

PEINTURES, MINIATURES ET VITRAUX DE L'ÉPOQUE ROMANE

I

LES PAYS DU NORD

F.-X. Kraus, *Die Wandgemälde der St-Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Fribourg, 1884; *Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee*, Munich, 1902; *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier*, Fribourg, 1882. — St. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aix-la-Chapelle, 1886; *Des h. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim*, Hildesheim, 1894; *Ein Sakramentar des XI. Jahrhunderts aus Fulda* (Zeitschr. für christl. Kunst, 1894); *Der h. Bernward von Hildesheim*, Hildesheim, 1895; *Das Evangelienbuch Heinrichs III... zu Upsala* (Zeitschrift für christl. Kunst, 1900; tirage à part complété). — Œchelhäuser, *Die Miniaturen der Universitätbibliothek zu Heidelberg*, I, Heidelberg, 1887. — Sauerland et Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale*, Trèves, 1901. — W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends* (Westdeutsche Zeitschr., Ergänzungsheft VII, Trèves, 1891); — *Ein Verwandter des Codex Egberti* (Repert. für Kunstwissenschaft, XIX, 1896). — G. Swarzenski, *Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der Karolingischen zur Ottonischen Zeit* (Repert. für Kunstwissenschaft, XXVI, 1905). — A. Haseloff, *Die mittelalterliche Kunst in Sachsen und Thüringen* (Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen, publiés par O. Döring et G. Voss, Magdebourg, 1905). — G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901. — W. Vöge, *Die Mindener Malerschule* (Repert. für Kunstwissenschaft, XVI, 1895). — E. Braun, *Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei* (Westdeutsche Zeitschr., Ergänzungsheft IX, Trèves, 1896). — Rahn, *Das Psalterium aureum*, Saint-Gall, 1878; *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1876. — Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890. — Lamprecht, *Initialornamentik*, Leipzig, 1882; *Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha* (Bonner Jahrbücher, LXX, 1881). — Clemen, *Die Schreibschule von Fulda* (Repert. für Kunstwissenschaft, XIII, 1890). — Kobell, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV.-XVI. Jahrhunderts*, Munich, 1890. — P. Weber, *Die Wandgemälde zu Burgfelden*, Darmstadt, 1896. — Ferd. Lehner, *Die böhmische Malerschule des XI. Jahrhunderts*, Prague, 1902. — Westwood, *Fac-similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-saxon and Irish manuscripts*, Londres, 1868. — E.-M. Thompson, *English illuminated manuscripts*, Londres, 1895. — J. Gage, *A dissertation on St. Aethelwold's Benedictional* (Archaeologia, XXIV, 1855). — H.-A. Wilson, *The Missal of Robert of Jumièges* (Henry Bradshow Society, XI, 1896). — H. Ellis, *Account of Caedmons metrical Paraphrase of scripture history, an illuminated manuscript of the tenth century... in the Bodleian Library at Oxford* (Archaeologia, XXIV, 1855). — J.-Henry Middleton, *Illuminated manuscripts in classical and mediaeval times*, Cambridge, 1892. — J. Gage, *The anglo-saxon Ceremonial of the Dedication and Consecration of Churches, illustrated from a Pontifical in the Public Library at Rouen* (Archaeologia, XXV, 1854). — L. Delisle, *Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus* (Mélanges de Paléographie). — P. Mantz, *La peinture française*, Paris, 1897. — A. Molinier, *Les manuscrits et la Miniature* (Bibliothèque des merveilles). — P. Durrieu, *Manuscrits d'Espagne remarquables par leur peinture* (Bibliothèque de l'École des Chartes, LIV, 1893). — A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861. — Ed. Fleury, *Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon*, Laon, 1863; *Les manuscrits à minia-*

tures de la Bibliothèque de Soissons, Paris, 1865. — A. Bachelin, *Description d'un commentaire de l'Apocalypse, ms. du* XIIe *siècle dans la bibliothèque d'Astorga*, Paris, 1869. — D. José Fernandez Montaña, *El codice Albeldense o Vigilano* (Museo español de Antiguedades, III.) — D. Florencio Janer, *Las miniaturas de los manuscritos que se conservan en los Archivos y Bibliotecas de España* (El Arte en España, I). — Bofarull y Sans, *Apuntos bibliográficos y noticia de los manuscritos, impresos y diplomas de la Exposición Universal de Barcelona en* 1888. (Conferencias Públicas relativas á la Exposición Universal de Barcelona. Barcelone, 1889).

II

LA PEINTURE MURALE EN FRANCE

Ouvrages généraux. — Théophile, *Diversarum artium schedula*, publié par le comte de Lescalopier, Paris, 1845; — *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine* (Guide de la peinture du maître Denys) publié par Didron et Durand, Paris, 1845; — *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik*, par E. Berger, Munich, 1897, tome III; — Emeric David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, Paris, 1863, nouvelle édition; — Gelis Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*, Paris, 1889. — Paul Mantz, *La peinture française du* IXe *siècle à la fin du* XVIe, 1897 (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts); — H. Laffillée, *La peinture murale en France avant la Renaissance*, 1893; — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, article Peinture.

Études de détail. — Mullooly, *St-Clement and his basilica in Rome*, Rome, 1873; — F. X. Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell*, Fribourg, 1884; — F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, Berlin, 1893; — Mérimée, *Les peintures de Saint-Savin*, Paris, 1845, in-8°; — De Longuemar, *Les anciennes fresques du Poitou*, Poitiers, 1881; — Sur les fresques de Poitiers, voir *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1871-73; Sur les fresques de la vallée du Loir et de la région voisine, voir : *Congrès archéologique de 1872 à Vendôme*; — L'abbé Haugou, *Rapport sur la découverte de peintures murales dans l'église Saint-Jacques des Guérets*, Vendôme, 1891; — Trouillet et Laffillée, *Notice historique sur l'église et le château de Poncé (Sarthe)*, Mamers, 1892; — *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois*, 1892; — *L'ami des monuments*, 1893; — Le comte de Janssens, *Les fresques de Saint-Pierre du Lourouer*, dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de France*; — Sur les fresques de la Touraine, voir le *Congrès archéologique* de 1862, et Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, 1879. Sur les fresques du Berry et du Bourbonnais, voir le P. Desrasins, peintures murales de l'Allier, dans le *Congrès archéologique de* 1854; peintures du Berry, dans le *Congrès archéologique de* 1873 : — L'abbé Lenoir, *De la peinture murale dans les monuments religieux du moyen âge et des fresques de l'église de Charly*, 1868. — Sur les fresques de l'Auvergne et du Velay, voir Mallay, *Essai sur les églises romanes du département du Puy-de-Dôme*, Moulins, 1858 ; — Léon Giron, *Mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire*, Le Puy, 1884; — Anatole Dauvergne, *Notice sur le château de Saint-Floret*, dans les *Mémoires lus à la Sorbonne* (*Archéologie*), 1863. — Sur les peintures de la Provence, voir Révoil, *L'architecture romane du midi de la France*, tome III. — Sur celles du Languedoc, voir Engalière, *L'Art chrétien du moyen âge dans le midi de la France*. — Sur la peinture à fresque en Normandie, voir Ruprich-Robert, l'*Architecture normande*, tome I. — Sur les peintures de l'Aisne, voir Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, tome II. — Sur les peintures découvertes à Tournai, voir *Revue de l'art chrétien*, 1883. — Sur les peintures de la Bourgogne, voir *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques*, 1898.

Voir encore : Natalis Rondot, *Les peintres de Lyon du* XIVe *au* XVIIe *siècle*, Paris, 1888; et J. M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887.

III

LA PEINTURE SUR VERRE EN FRANCE

Ouvrages généraux. — Leviel, *L'art de la peinture sur verre*, publié au tome XI de la Collection des *Arts et Métiers*; — H. Langlois, *Essai sur la peinture sur verre*, Rouen, 1832; — Emeric David, *Histoire de la peinture au moyen âge*; — Lenoir, *Traité historique de la peinture sur verre*, édit. de 1856, dans le *Catalogue du Musée des Monuments français*; — F. de Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*, 2 vol. in-8°, 1857 ; — Lévy et Capronnier, *Hist. de la peinture sur verre en Europe*; — Molinier, dans le tome III de la *Collection Spitzer*; — Magne, *L'œuvre des peintres verriers français*, Paris, 1885; — Olivier Merson, *Les vitraux*, Paris,

1895 : — WESTLAKE, *A history of design in painted glass*, Londres, 4 vol. fol., 1881 ; — H. OIDTMANN, *Die Glasmalerei*, 2 vol., Cologne, 1898.

Technique. — THÉOPHILE, *Diversarum artium schedula* ; — VIOLLET-LE-DUC, *Diction. de l'archit.*, article VITRAIL ; — BONTEMPS, *Peinture sur verre*, Paris, 1845 ; — L. OTTIN, *Le Vitrail et l'Art de faire un vitrail.*

Études de détail, monographies. — CAHIER et MARTIN, *Vitraux de Bourges*, 1 vol. fol., Paris, 1842-44 ; — HUCHER, *Vitraux peints de la Cathédrale du Mans*, Le Mans, 1868, in-fol. ; — MARCHAND et BOURASSÉ, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, Paris, 1849, in-fol. ; — DE FLORIVAL et MIDOUX, *Les vitraux de Laon*, Paris, 1882-91, in-4° ; — L'abbé TEXIER, *Hist. de la peinture sur verre en Limousin*, 1847 ; — L'abbé BRULÉ, *Vitraux de Sens*, 1861 ; — L. BÉGULE, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, in-fol. ; — DE MÉLY, *Les Vitraux de Chartres*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888 ; — CH. ROBERT, *La grande verrière de la cathédrale de Dol*, Rennes, 1885 ; — DENAIS, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, 1899 ; — BARBIER DE MONTAULT, *Le vitrail de Poitiers*, dans le *Bulletin monumental*, 1885 ; — *Vitraux du chœur de la cathédrale d'Évreux*, publiés par la Société des amis des arts du département de l'Eure, Évreux, 1895.

IV

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE, DU XIe AU XIIe SIÈCLE

École Basilienne. — TARANTINI, *Di alcune cripte nell' agro di Brindisi*, Naples, 1880. — F. LENORMANT, *Gazette archéologique*, 1882. — D. SALAZARO, *Monumenti dell' Italia Meridionale*, Naples, 1870-1878, 2 vol. — C. DIEHL, *Bull. de Corr. hellénique*, 1884, 1885, 1888 ; *l'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894. — É. BERTAUX, *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, Naples, 1897 ; *l'Art dans l'Italie méridionale*, I, Paris, 1904.

École Bénédictine. — Chronique de LÉON D'OSTIE (Migne, *Patrol. latine*, t. 173). — S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments : Peinture*, Rome, 1808-1823. — H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresde, 1860, t. II et Atlas. — SALAZARO, ouv. cité. — CARAVITA, *I Codici e le Arti a Montecassino*, Rome, 1869. — MGR O. PISCICELLI TAEGGI, *Paleografia artistica di Monte Cassino*, Mont-Cassin, 1877. — Le même, avec DOM AUGUSTIN LATIL, *les Miniatures des manuscrits du Mont-Cassin*, 2e éd., Mont-Cassin, 1899. — S. PIERALESI, *Il Preconio pasquale dell' insigne biblioteca Barberiniana*, Rome, 1883. — F.-X. KRAUS, *Die Wandgemälde zu Sant' Angelo in Formis* (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XIV, 1893). — DOBBERT, même titre, même recueil, XV, 1894. — F. X. KRAUS, *Geschichte der Christl. Kunst.*, II. — É. BERTAUX, *l'Art dans l'Italie méridionale*, I ; avec l'album en appendice : *Iconographie comparée des Rouleaux de l'Exultet*, 1904. — VENTURI, *Storia dell' Arte italiana*, III, 1903.

CHAPITRE VIII

L'ÉVOLUTION DES ARTS MINEURS DU VIIIE AU XIIE SIÈCLE

I

LES IVOIRES — LE BRONZE — L'ORFÈVRERIE L'ÉMAILLERIE[1]

La Renaissance carolingienne. — Il ne fallait point compter, on l'a vu, sur les envahisseurs pour l'exécution d'œuvres de plastique importantes, et tout ce qu'ils avaient pu faire pour modifier l'ornementation souvent assez maladroite dont l'art des sarcophages, au moins dans certaines parties de la Gaule, nous offre des exemples, avait été de fournir à des artistes du pays un certain nombre de motifs décoratifs nouveaux.

Ces motifs décoratifs, à coup sûr, ils ne les avaient point imaginés, surtout en ce qui touche la sculpture. Ils appartiennent, on pourrait dire, à toutes les civilisations. Mais à l'époque où les populations germaniques les importèrent dans notre pays, ils représentaient un âge artistique depuis longtemps oublié en Europe; c'était un retour en quelque sorte à d'anciennes traditions, un recul de plusieurs milliers d'années, et, dans une certaine mesure, l'art gallo-romain pouvait se trouver renouvelé par l'apport de tels motifs.

La sculpture barbare, si on peut appeler de ce nom des tentatives assez maladroites de gravure exécutées sur des plaques d'os ou d'ivoire, n'était guère représentée, avant la « renaissance » carolingienne, que par des peignes et des coffres exhumés de sépultures datant du ve au viiie siècle.

De nombreux échantillons de ces peignes provenant soit du nord, soit

1. Par M. Émile Molinier.

de l'ouest de la France, ont été maintes fois publiés dans les ouvrages spéciaux. Il est inutile d'en signaler particulièrement un grand nombre; notons toutefois un peigne du musée de Reims dont la partie supérieure se termine en forme de mitre, et dont les deux plats sont décorés d'un semis de ces disques ponctués, que quelques historiens de l'ornement ont appelé « œil de perdrix ». Citons encore comme de provenance certainement barbare, et vraisemblablement du VIe ou du VIIe siècle, un grand peigne qui appartient au musée de Cambrai, terminé à sa partie supérieure par deux têtes d'oiseaux de proie, motif si caractéristique qu'on rencontre à tout instant dans la décoration de l'orfèvrerie de l'époque barbare.

Ce genre de décoration — le disque ponctué — accompagné d'autres motifs géométriques, tels que des cercles recoupés en quatre parties par des cercles de même rayon, des cercles inscrivant des rosaces à six feuilles, tracées elles-mêmes avec un compas, des courses ou torsades, sorte de révolutions de compas dirigées dans deux sens divers, nous les notons sur des plaquettes d'os qui passent pour avoir fait partie de la décoration du sarcophage de saint Caltry ou Caltrius, évêque de Chartres, mort vers 567.

Ce style barbare, nous le retrouvons encore à une époque plus moderne, vraisemblablement au VIIIe ou au IXe siècle, sur un coffret de forme rectangulaire à couvercle plat, et sur un autre coffret absolument de même style, provenant de Clermont-Ferrand, qui fait partie de la collection Boy. Ce dernier est même particulièrement curieux, car on y relève des traces d'influence byzantine dans la teinture de pourpre dont s'est servi l'artiste pour décorer certaines parties de la bordure. Mais si ces œuvres sont particulièrement curieuses, on ne peut point dire qu'elles rentrent dans la série des sculptures proprement dites.

Des objets du même genre conservés à Saint-Géréon de Cologne, au trésor de la cathédrale de Liège, à l'église de Cammin en Poméranie, dans l'église de Werden en Westphalie, dans l'église de Conques, décorés soit de disques, soit de lignes gravées, soit encore d'ouvertures en forme de croix, auxquelles il ne faut pas, sans doute, attribuer la valeur du symbole chrétien, ne rentrent pas non plus dans la série des œuvres sculptées. Ce sont des tentatives maladroites faites par des ouvriers qui avaient eu entre les mains des œuvres d'ivoire de l'antiquité, et qui s'essayaient timidement à employer la même matière que les anciens. Le seul coffre présentant des essais de véritable sculpture est celui de Werden, auquel il est d'ailleurs très difficile d'assigner une date. Il est fort possible qu'il ne soit pas antérieur à l'époque romane; c'est un des nombreux exemples de la difficulté de tracer, en matière d'arts mineurs, des frontières très nettes entre les temps préromans et romans.

Ce n'est véritablement qu'à l'époque carolingienne que l'on peut

faire commencer la série des monuments sculptés appartenant réellement au territoire de l'ancienne Gaule, et beaucoup de ces monuments ont donné lieu, au sujet de leur date, à de nombreuses discussions. Nous croyons néanmoins, sans reprendre toutes ces polémiques, que dès maintenant il est possible de citer un certain nombre d'œuvres de sculpture du IX[e] et du X[e] siècle nous permettant de jalonner d'une façon exacte l'histoire de la plastique en Occident. Ce sont à peu près les seules preuves de l'influence qu'a pu exercer l'étude de l'antiquité classique sur cette branche de l'art carolingien; car, pour la sculpture monumentale, nous en sommes réduits soit à des fragments tout à fait informes, soit à des monuments de la date desquels on n'est pas assez certain pour qu'on puisse les présenter comme des spécimens indéniables de la renaissance carolingienne.

Nous n'avons pas ici à légitimer, par des développements historiques et des considérations générales, ce terme de renaissance carolingienne que nous adoptons. A dire vrai, en dépit des contradictions de certains historiens, il est parfaitement acceptable comme représentant non seulement une renaissance des arts, mais encore une renaissance politique et morale.

Il est évident que nous avons quelque peine à nous figurer aujourd'hui la belle passion pour les lettres qui a pu prendre un homme comme Charlemagne, alors qu'il était d'un âge plus que respectable quand il apprit à lire; il faut accepter néanmoins l'existence de la culture qu'il représente, comme un fait historique indéniable. Sans doute le souverain, qui nous apparaît dans le portrait très exact tracé par Éginhard comme un prince germain, peu ami du luxe pour lui-même, pensait que ce luxe, aussi bien que la renaissance littéraire qu'il provoqua, était une sorte d'accessoire nécessaire du pouvoir politique, un accessoire destiné à rehausser la majesté impériale aux yeux de ses compatriotes. On a reproché à ce portrait d'Éginhard de contenir déjà en germe quelques-uns des traits du portrait légendaire de Charlemagne que nous retrouvons dans les chansons de gestes, qui a traversé tout le moyen âge et qui reste en somme celui qu'on accepte le plus volontiers encore aujourd'hui. Néanmoins, si dans un texte contemporain on relève déjà quelques traces de légende, au point de vue de la littérature et de l'art, il est un certain nombre de faits tout à fait indiscutables, constatés par des documents et des monuments, qui nous prouvent bien le goût très prononcé du souverain pour les arts en général, et surtout pour les vestiges de l'art classique. La construction du palais impérial d'Ingelheim, celle de l'octogone d'Aix-la-Chapelle, le transport en Gaule de fragments importants de l'art antique, statues, mosaïques ou marbres, provenant soit de Rome, soit de Ravenne, nous montrent la bonne volonté que mettaient les artistes

employés par l'empereur à faire revivre à sa cour les vestiges de l'antiquité classique, telle tout au moins qu'ils avaient pu l'apercevoir dans les monuments byzantins de l'Italie.

Les artistes du IXe siècle, nous parlons ici de ceux qui ont travaillé pour les princes carolingiens et leur entourage, devaient être, d'ailleurs, singulièrement hésitants sur les modèles à copier, car, par suite d'aventures et de guerres sans nombre, il leur est passé sous les yeux des objets de provenances bien diverses, produits de civilisations excessivement différentes les unes des autres.

En 796, c'est le trésor des Huns qui est enlevé par Éric, duc de Frioul, et offert à la basilique de Saint-Pierre de Rome; en 798, ce sont les ambassadeurs de l'impératrice de Constantinople, Irène, qui viennent apporter des présents à Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, et la même année, une ambassade d'Alphonse II le Juste lui présente une partie du butin fait sur les Arabes à la prise de Lisbonne. En 801, arrive la fameuse ambassade du khalife Haroun-al-Raschild qui offre des soieries, des bronzes, des curiosités sans nombre de l'art oriental. Le trésor réuni à Aix devait être une sorte de musée bien curieux à examiner au point de vue de la différence des styles qui y étaient représentés. C'est dans ce trésor, dont nous possédons une sorte de catalogue sommaire dressé lorsque Charlemagne voulut en faire le partage de son vivant, que se trouvaient les deux fameuses tables d'argent représentant l'une Constantinople, l'autre Rome, qui furent léguées par l'empereur à la basilique de Rome et au dôme de Ravenne. De ce partage du trésor de Charlemagne entre les diverses métropoles de son empire, naquit, très probablement vers le Xe siècle, la légende des lettres de l'alphabet distribuées par l'empereur aux principales abbayes d'Occident.

Les artistes avaient donc entre les mains, en nous en tenant aux grandes lignes, des objets représentant l'art romain, l'art byzantin, l'art occidental dans leurs diverses manifestations. C'était assez, trop peut-être, pour inspirer efficacement ceux qui étaient chargés par l'empereur soit d'élever des résidences, soit de construire des églises ou des abbayes.

A ces diverses influences il en faut joindre une autre qui a été prépondérante au IXe et au Xe siècle, c'est l'influence anglo-saxonne, que l'on retrouve partout à l'époque carolingienne. Leur situation géographique n'avait pu préserver les Iles Britanniques des invasions barbares. Les Saxons, pour ne nommer que la principale peuplade qui les envahirent, en avaient fait péniblement la conquête et y avaient apporté, en compagnie d'autres peuples septentrionaux, un style d'un caractère encore plus particulier que celui que révèlent les sculptures franques ou burgondes de nos contrées.

C'est de ce pays ainsi colonisé que sortent, du VIe au VIIIe siècle, des légions de missionnaires qui vont évangéliser la Frise d'abord, puis l'Allemagne, la Suisse, et descendent jusqu'en Italie. Ils viennent d'un pays où la culture des lettres latines s'est conservée (Alcuin, qui devait jouer un si grand rôle sous Charlemagne, était né à York). Ils transportent avec eux des manuscrits dont quelques-uns nous sont parvenus, des objets mobiliers décorés dans un style encore plus stylisé, si cela est possible, que celui de l'époque mérovingienne, où abondent les motifs géométriques; la flore et la faune, transcrites suivant des formules de calligraphes, y dominent et vont fournir une source inépuisable de motifs aux sculpteurs, aux orfèvres, aux peintres des siècles suivants. C'est de l'art mérovingien codifié, exaspéré, devenu scientifique et géométrique.

Cet art va fleurir chez nous dans toutes les écoles monastiques, surtout en Allemagne, et nous retrouvons les mêmes motifs de décoration en Irlande et en Suisse.

Rappelons quelques-uns des noms des missionnaires qui furent en même temps les apôtres du christianisme en Allemagne et, pour une très large part, les fondateurs d'un art nouveau. Voici d'abord saint Colomban qui, né en Irlande, fonde chez nous Luxeuil à la fin du VIe siècle, puis Bobbio en Italie, au commencement du VIIe. Voici saint Gall, apôtre de la Suisse au commencement du VIIe siècle; saint Boniface, apôtre de l'Allemagne dans la première moitié du VIIIe siècle, et son contemporain Willibrod, apôtre des Frisons et fondateur de l'abbaye d'Echternach, mort en 739.

On pourrait dresser une longue liste de ces missionnaires qui tous ont eu une influence considérable sur le développement de la civilisation, surtout en Allemagne, tels que Wilfrid, Witbert, Suitbert, fondateur de Kaiserswerth, Willibald. Grâce à eux en partie, au nord comme au sud, par une sorte de choc en retour, l'art barbare a une deuxième floraison; il atteindra bientôt, au point de vue de l'ornementation, son complet épanouissement.

A quelle cause faut-il attribuer cette influence anglo-saxonne et surtout la persistance, dans la civilisation anglo-saxonne, de ce culte des lettres anciennes et d'un certain nombre de formes décoratives qui, importées chez nous, n'avaient pas tardé à s'atrophier? C'est sans doute à des relations très prolongées avec l'Orient qu'on doit la conservation et la vitalité d'un art qui, quand on le regarde superficiellement, paraît être entièrement fixé et incapable d'une évolution.

Les relations de la Grande-Bretagne avec l'Égypte n'ont jamais cessé durant les premiers siècles du moyen âge. C'est ce qui explique comment nous retrouvons certains détails de la décoration anglo-saxonne dans les sculptures et les ornements exécutés en Égypte par les Coptes aux VIIe,

VIIIe et IXe siècles. Certains motifs tirés de manuscrits publiés par Westwood et certaines sculptures exécutées en relief peu prononcé sur des monuments du Caire, semblent au premier abord être sortis des mêmes ateliers.

Cette influence de l'art oriental et surtout de l'art de l'Égypte et de la Syrie sur l'art anglo-saxon a eu une conséquence assez curieuse : alors qu'en Gaule on avait abandonné, à l'époque barbare, la représentation de la figure humaine, en Grande-Bretagne, malgré la stylisation très prononcée de toute l'ornementation, imposée même à la représentation conventionnelle des personnages, il s'est toujours trouvé dans les centres artistiques et principalement dans les abbayes, des artistes pour continuer, dans la mesure de leurs moyens, restreints à vrai dire, les traditions de l'antiquité classique. C'est certainement de ces traditions, ranimées en Gaule et en Allemagne par les Anglo-Saxons, que les artistes français ou allemands de l'époque carolingienne se sont inspirés.

Les ivoires. — C'est surtout dans l'étude des ivoires sculptés du IXe et du Xe siècle que l'on peut se rendre compte de l'influence exercée par l'art venu de Grande-Bretagne. Non seulement cette importation eut une heureuse action au point de vue du retour à des formes qui semblaient oubliées depuis l'époque gallo-romaine; mais, au point de vue même des représentations, elle élargit le cercle des sujets qu'on était habitué à figurer, en s'inspirant surtout du Nouveau Testament. Elle renouvela pour ainsi dire la vieille iconographie des sarcophages chrétiens, et celle que l'on pouvait puiser à la source pourtant si riche des monuments byzantins.

C'est donc l'art de la calligraphie, celui des enlumineurs anglo-saxons qui a surtout influencé l'art carolingien, et parmi tous les livres qui ont le plus servi aux artistes allemands et français au IXe siècle, il n'en est pas qui aient été plus populaires que les psautiers.

On a beaucoup discuté sur la date probable des premiers psautiers illustrés qui, par le fait de leur illustration continue, sont devenus de véritables encyclopédies de la science religieuse. Kondakoff pense que le premier psautier, tel que nous le trouvons à l'époque carolingienne, a vu le jour à Byzance au IXe siècle. La chose est matériellement impossible. Ces livres, dans ce cas, n'auraient pas exercé une influence aussi profonde à la période carolingienne, et de plus les manuscrits de psautiers anglo-saxons que nous possédons, dont l'exemplaire le plus curieux est le psautier d'Utrecht, représentent un art bien antérieur au IXe siècle et qui, pour avoir été influencé certainement par l'art byzantin, n'en a pas moins sa source dans l'art latin du IVe et du Ve siècle.

Sans entrer dans les développements auxquels pourrait donner lieu

l'origine du psautier illustré, il est permis de supposer que cette sorte d'encyclopédie religieuse en images remonte à l'art italien du IVe siècle et



Phot. Giraudon.

FIG. 438. — L'AME DE DAVID PROTÉGÉE PAR LE TOUT-PUISSANT.
Ivoire décorant le plat supérieur de la reliure du Psautier de Charles le Chauve.
(Bibliothèque Nationale.)

que des manuscrits tels que le psautier d'Utrecht ne sont que le fruit de copies successives et altérées d'originaux latins. Ce ne sont pas de

grandes miniatures, de grandes peintures, mais des dessins minuscules à nombreux personnages commentant tous les versets des psaumes, qui ont inspiré les peintres et les sculpteurs de l'époque carolingienne.

Nous ne pouvons contrôler d'après les monuments le degré d'influence que de telles compositions ont exercé sur la sculpture monumentale ou la décoration intérieure des églises, mais ce qu'on peut affirmer, d'après un certain nombre d'ivoires de l'époque carolingienne remontant aux premiers temps de la dynastie, c'est que les sculpteurs en ivoire ont copié à la lettre et dans tous leurs détails les scènes représentées dans le psautier.

On en a cité déjà depuis longtemps un exemple bien concluant ; ce sont les ivoires qui décorent les plats de la reliure du psautier de Charles le Chauve, conservé à la Bibliothèque Nationale. Ce manuscrit a été exécuté entre les années 842 et 859. La reliure se compose de bandeaux d'orfèvrerie sertissant deux plaques d'ivoire. Sur le plat supérieur nous voyons le Christ bénissant, accompagné de ses apôtres. Plus bas on aperçoit un ange les ailes éployées, assis sur un lit entre deux lions rugissants, tenant sur ses genoux un enfant ou une âme. A droite et à gauche se tiennent debout deux anges portant des étendards terminés par une croix. Cette sculpture est le commentaire en images du psaume 56 de David : l'âme est assise sur les genoux d'un ange, à l'ombre de ses ailes, et implore le secours de Dieu qui lui envoie sa miséricorde et sa bénédiction. Les deux anges l'arrachent du milieu des lions. « J'ai dormi plein de trouble » dit le psalmiste, et le commentateur carolingien, traduisant le texte à la lettre, a figuré un lit et non un simple siège sur lequel l'ange est assis. « Les enfants des hommes ont des dents comme des armes et des flèches, continue le psaume, et leur langue est une épée très aiguë. On a creusé une fosse devant mes yeux et ils y sont eux-mêmes tombés. » Et en effet, au-dessous de l'ange tenant l'âme sur ses genoux, sont figurés huit soldats carolingiens, les uns tenant des lances, d'autres des faisceaux de flèches, un dernier une grande épée nue. Plus bas, un homme creuse en terre, au moyen d'un hoyau, un grand trou où des méchants sont précipités. On voit que ce commentaire sculpté est aussi littéral que possible et qu'aucune des circonstances du texte n'a été omise. Or cette sculpture n'a point été imaginée par l'ivoirier du IXe siècle. Si on se reporte au psautier d'Utrecht et à un autre psautier également décoré de dessins à la plume et de provenance anglo-saxonne que possède la Bibliothèque d'Oxford (fonds Bodley, 605), on s'aperçoit bien vite que c'est d'un dessin de ce genre que le sculpteur s'est inspiré.

Si l'on compare les dessins qui accompagnent le psaume 56 et l'ivoire qui sert de couverture au psautier de Charles le Chauve, on remarque exactement la même composition. Il est donc légitime d'en conclure que l'ivoirier et le dessinateur se sont inspirés d'un modèle commun.

Ce rapprochement, fait depuis longtemps par Durand dans les *Mélanges d'archéologie*, entre le psautier d'Utrecht et le psautier de Charles le Chauve, n'est pas un fait isolé. On peut le faire également pour un ivoire du Musée national suisse de Zurich, très certainement sculpté au IXe siècle. Il est à peu près du même style que la couverture du psautier de Charles le Chauve et représente le psaume 26. Dans ce psaume 26 David remercie Dieu de la protection qu'il lui accorde contre ses ennemis. « S'ils dressent des camps contre moi, mon cœur ne craindra pas ; mes ennemis ont été frappés et sont tombés. » Le commentateur en images du psautier d'Utrecht a exprimé cette pensée en figurant des tentes et une foule de guerriers à pied et à cheval dont quelques-uns sont déjà renversés et foulés aux pieds des chevaux. « J'ai demandé, ajoute David, au Seigneur de passer tous les jours de ma vie dans sa maison. J'ai immolé une victime pour en appeler à lui. » Et le dessinateur représente David pris par la main, béni par Dieu et conduit dans le temple. « Mon père et ma mère m'ont abandonné, mais le Seigneur m'a recueilli. » Et à droite de son dessin le scribe figure, à l'entrée d'une maison, un homme et une femme regardant David et se détournant de lui.... Il est inutile de pousser plus loin cette comparaison entre l'ivoire et le dessin qui évidemment sont inspirés l'un et l'autre d'une source commune.

Si l'on insiste aussi longuement sur ces rapprochements entre les dessins du psautier et les ivoires, c'est que l'on peut voir par là combien a été grande l'influence des manuscrits exécutés dans les écoles monastiques à l'époque carolingienne sur le développement artistique en Occident. En vérité ces manuscrits ont été la source principale de la renaissance carolingienne au point de vue artistique.

Comme ces manuscrits représentaient de très vieilles traditions classiques et principalement latines, il n'est pas étonnant de retrouver ces mêmes traditions à l'état pur, dans les sculptures qui nous sont parvenues, — le tout, bien entendu, mélangé d'influence byzantine, aisément explicable par l'apport incessant en Gaule et en Allemagne d'une foule d'objets mobiliers venus d'Orient.

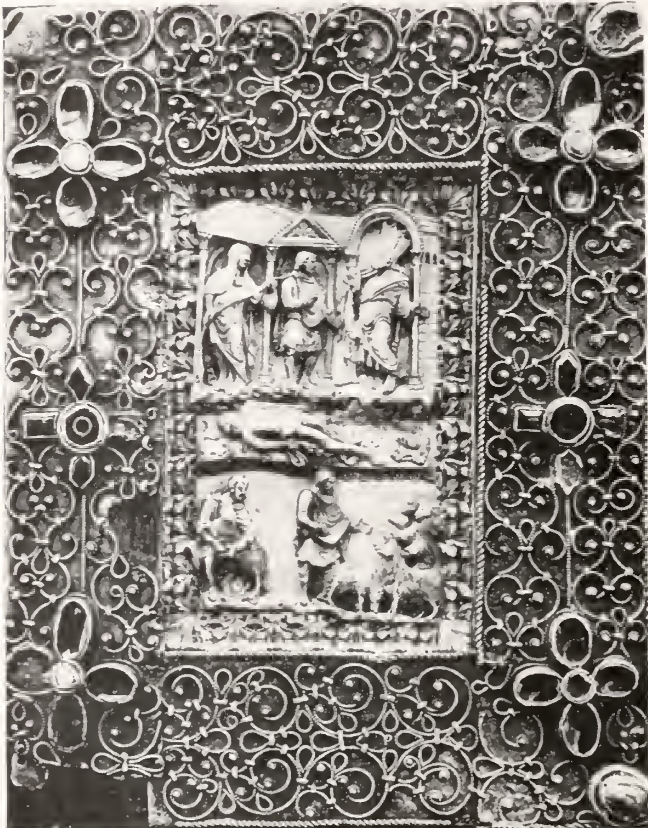
Sur ce même psautier de Charles le Chauve, cette influence byzantine est d'ailleurs assez facile à constater, non point sur le plat supérieur, mais sur le plat inférieur, où a été représenté Nathan reprochant à David le meurtre d'Urie.

L'examen de bas-reliefs tels que ce dernier, ou encore un ivoire du IXe siècle que possède le Louvre et qui représente un épisode du Livre des Rois (livre 2, chapitre 2), l'entrevue d'Abner et de Joab près de la fontaine Gabaon, permet de conjecturer que l'on ne s'est point contenté, à l'époque carolingienne, d'exécuter ces images à l'imitation d'un ancien original latin. Ce n'est pas seulement au psautier, c'est à la Bible entière

ou à des parties de la Bible qu'a été appliqué ce même système d'illustration perpétuelle et d'explication courante.

Nous retrouverons à une époque plus moderne du moyen âge, aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles, ces commentaires de la Bible en images.

Les Bibles historiales qui nous sont parvenues ne sont pas plus anciennes; mais de l'existence de bas-reliefs de l'époque carolingienne, représentant des faits aussi peu saillants que cette scène des reproches de Nathan à David ou de l'entrevue d'Abner et de Joab, on peut conclure que, puisque l'habitude des ivoiriers carolingiens était de s'inspirer d'images peintes ou dessinées, quand il s'agissait de représenter des scènes du psautier, ils ont agi de même quand ils ont eu à représenter des scènes tirées d'autres parties de la Bible.



Phot Giraudon.

FIG. 459. — Plat inférieur du Psautier de Charles le Chauve. Le roi David et le prophète Nathan.
(Bibliothèque Nationale.)

Il est évident qu'une scène telle que l'entrevue près du lac Gabaon n'a qu'une importance très relative et n'est pas un fait dont on puisse tirer de grandes conséquences au point de vue historique ou au point de vue symbolique. Il a donc fallu forcément que l'artiste, pour être amené à faire choix de ces scènes et en tirer un délicat bas-relief, ait eu sous les yeux une représentation de cette entrevue dans laquelle il a figuré non pas, comme on pouvait s'y attendre, des personnages religieux, mais une série de soldats accoutrés à la mode carolingienne.

On peut voir par ces comparaisons que, si la peinture a exercé une grande influence sur la sculpture à l'époque carolingienne, l'étude de ces mêmes sculptures peut nous permettre certaines hypothèses touchant l'existence de peintures aujourd'hui inconnues.

Les sculptures de l'époque carolingienne sur ivoire sont relativement communes, soit dans les musées anglais, ou dans les musées et les trésors français, soit surtout dans les trésors d'Allemagne.

Au IXᵉ siècle, il nous est assez difficile de faire le départ entre les sculptures qui ont été exécutées en Gaule et celles qui vraisemblablement sortent des ateliers monastiques des grandes abbayes d'Allemagne. Nous verrons toutefois que dès une époque assez ancienne, dès la fin du IXᵉ siècle environ, les œuvres de plastique fabriquées dans les abbayes des bords du Rhin ou de Suisse prennent un caractère particulier qui les différencie suffisamment des œuvres exécutées en Gaule, pour qu'on puisse en marquer d'une façon assez générale l'origine. Tandis que cet art carolingien du IXᵉ siècle semble avoir végété chez nous et n'avoir pas acquis pendant la fin de ce siècle et au Xᵉ un accent personnel, en Allemagne, au contraire, le caractère spécial des artistes a donné à toute cette plastique un aspect très particulier, si bien que l'on peut dire — et c'est un fait qui est contesté encore aujourd'hui par les savants allemands, — qu'à la fin du Xᵉ siècle, c'est-à-dire à l'époque des Othons, l'art allemand, en tant qu'expression d'un génie national, est déjà définitivement constitué, tandis que l'art français cherchera longtemps sa formule et ne prendra sa revanche définitive qu'au cours du XIIᵉ siècle.



Phot. Giraudon

FIG. 440. — Entrevue d'Abner et de Joab. Ivoire du IXᵉ siècle.

(Musée du Louvre.)

Nous allons maintenant énumérer un certain nombre de sculptures en ivoire de l'époque carolingienne (IXᵉ et Xᵉ siècle).

Si nous nous occupions des personnalités de l'époque carolingienne, au lieu de considérer la série des œuvres anonymes qu'il nous est permis

de classer grâce à des similitudes de style, la liste des artistes carolingiens qui se sont adonnés à la sculpture en ivoire serait des plus courtes, car cette liste se bornerait à la mention du moine de Saint-Gall, Tuotilo, qui, à la fin du IXe siècle, sculpta une couverture de livre, aujourd'hui encore conservée à la bibliothèque de l'abbaye.

Les textes que nous possédons sur lui sont, du reste, d'une valeur historique assez mince, bien qu'ils émanent des historiographes de Saint-Gall, et surtout ces textes ont un caractère légendaire qui, dès l'abord, invite le lecteur à se mettre en garde contre leurs assertions.

L'historien de Saint-Gall prête à Tuotilo toutes les qualités, et le portrait qu'il en fait le place tout à fait au rang de ces saints de l'époque mérovingienne et carolingienne, gens absolument parfaits auxquels on attribuait une foule de faits historiques plus ou moins prouvés, qu'il serait peut-être plus juste, en bonne critique, de répartir à l'avoir de plusieurs personnages.



Fig. 441. — Plat supérieur de la reliure de l'Évangéliaire de Tuotilo.

(Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall.)

D'après une héliogravure de l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. E. Lévy, éditeur.)

« Bon et fort, dit le moine de Saint-Gall, éloquent, excellent chanteur, peintre et sculpteur, musicien et surtout habile joueur de flûte, chaste comme un saint, Charlemagne a regretté qu'un tel homme fût moine. » Ce rapprochement entre Charlemagne et Tuotilo est bien inattendu, car il est on ne peut plus probable que l'empereur était mort depuis longtemps quand Tuotilo vit le jour. Si dans ce texte de Saint-Gall nous trouvons un certain nombre de renseignements sur les œuvres de l'artiste et sur ses pérégrinations dans les abbayes carolingiennes et dans les grandes églises pour lesquelles il exécuta des peintures ou des sculptures, il faut nous garder de prendre au pied de la lettre toutes ces assertions, tant, à ses récits, se trouvent joints de légendes et de miracles. C'est ainsi que la Vierge se trouve mêlée à l'histoire d'une image sculptée par Tuotilo pour la cathédrale de Metz.

En réalité, à l'aide des obituaires et des documents diplomatiques extraits des archives de l'abbaye de Saint-Gall, nous pouvons reconstituer une partie de la vie du maître. Il apparaît pour la première fois dans les documents de Saint-Gall en 895. Il écrit un diplôme en 907, occupe une charge de fonctionnaire dans l'abbaye, celle d'hôtelier en 912, et, à partir de cette date, on le perd de vue. Nous laissons de côté les œuvres n'existant plus aujourd'hui et que, au XVIIIe siècle encore on attribuait à Tuotilo. Rappelons toutefois que, à Saint-Gall même, où sans doute il eut l'occasion de déployer son activité artistique, il aurait exécuté une figure de la Vierge, un pupitre et une croix d'or ornée de pierreries. Enfin, parmi les œuvres faites pour l'abbaye dont il était moine, est mentionné le manuscrit connu sous le nom d'*Evangelium longum*, conservé encore aujourd'hui à Saint-Gall sous le numéro 53 de la bibliothèque de l'abbaye.



Fig. 442. — Plat inférieur de la reliure de l'Évangéliaire de Tuotilo.

(Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall.)

(D'après une héliogravure de l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. E. Lévy, éditeur.)

Nous n'avons, à vrai dire, aucune objection sérieuse à faire contre l'attribution des sculptures qui ornent les deux plats de la reliure de cet évangéliaire à Tuotilo, car ils sont bien, au point de vue du style, de la date à laquelle il a vécu, c'est-à-dire de la fin du IXe siècle ou du commencement du Xe. Dans tous les cas, ce dont on peut être certain, c'est que cette pièce a bien été exécutée pour Saint-Gall même et n'est point un de ces objets propres à toutes les églises qui auraient pu être donnés à l'abbaye ou achetés par les moines à une époque postérieure. Sur l'un des plats, orné à sa partie inférieure et à sa partie supérieure de larges rinceaux de très beau style, rappelant certaines œuvres antiques ou mieux encore certaines décorations byzantines, est représenté le Christ dans sa gloire, accompagné des symboles des évangélistes, des figures des évangélistes eux-mêmes, de deux grandes images d'anges et des représentations

du soleil et de la lune. A la partie inférieure sont couchées deux figures bien connues de l'iconographie de l'époque carolingienne, représentations de la Terre et de la Mer. Une chose frappe au premier abord dans la conception de cette scène. On ne comprend pas très bien pourquoi l'artiste a, d'une part, disposé en deux endroits différents et sans que les motifs de décoration tiennent les uns aux autres, la représentation des évangélistes et de leurs symboles. On ne comprend pas non plus que dans la figuration du Christ de majesté entre l'alpha et l'oméga, nous trouvions les figures de la lune et du soleil. Certains détails même, tels que les constructions rectangulaires ou terminées par des coupoles qui avoisinent les figures d'anges, seraient inexplicables si l'on ne s'apercevait bien vite que l'artiste qui a sculpté cette plaque s'est inspiré d'un modèle beaucoup plus courant dans la sculpture carolingienne. En réalité, Tuotilo, ou l'artiste de la fin du IXe siècle qui a exécuté cet ivoire, a copié une représentation de la Crucifixion, une de ces représentations compliquées donnant une grande partie des événements racontés dans l'évangile de la Passion, tel que nous en rencontrons fréquemment sur les ivoires du IXe et du Xe siècle. Dès lors, ce qui au point de vue iconographique nous paraissait superflu, la présence de tel ou tel attribut, de tel ou tel ornement, devient facilement explicable, et les animaux symbolisant les évangélistes qui flanquent la gloire, au milieu de laquelle est assis le Christ, ne sont là que de véritables accessoires destinés à remplir l'espace occupé, dans une Crucifixion, par les personnages qui d'ordinaire flanquent la croix. On s'explique dès lors cette double représentation des évangélistes, nécessitée par le besoin de combler des vides dans la sculpture. Les figures du soleil et de la lune ont absolument le style de toutes les représentations de la Crucifixion, non seulement à l'époque carolingienne, mais pendant tout le moyen âge. Il en est de même des représentations de la Terre et de la Mer étendues comme des divinités antiques au bas du bas-relief. Les petits édicules qui accompagnent les figures d'anges avoisinant le Christ sont la copie de ces tombeaux dont parle l'Évangile et qui s'entr'ouvrent au moment où le Christ rend le dernier soupir. Dans les représentations de la Crucifixion à l'époque carolingienne, nous voyons très fréquemment figurer ces monuments funèbres et, dans quelques-unes de ces images, on voit même des morts sortir de leur tombeau.

Donc, quel que soit l'auteur du plat supérieur de la reliure de Saint-Gall, il a employé, avec de très légères modifications, une formule très courante à l'époque carolingienne.

Le style de la sculpture est bien celui que nous rencontrons sur d'autres ivoires carolingiens, mélangé à dose à peu près égale de style classique et de style byzantin. Le Christ, figuré imberbe, est drapé dans

un vaste manteau à plis nombreux comme dans les miniatures du temps. Où l'artiste se montre beaucoup plus habile dessinateur et beaucoup plus habile sculpteur, c'est dans l'ornementation; ici il égale les sculpteurs byzantins habitués à tailler le marbre ou la pierre. Ces mêmes qualités, nous les retrouvons sur le plat inférieur, dont le haut porte une course de rinceaux au milieu desquels est représenté un lion terrassant un bouquetin. C'est là un motif de décoration purement oriental que peut-être l'artiste a copié, avec de très légères modifications, sur un ivoire byzantin ou syrien.

Au-dessous de cette partie décorative, l'ivoire est divisé en deux registres dans sa largeur et porte deux sujets désignés chacun par une inscription. D'abord l'Assomption de la Vierge; la mère de Dieu est représentée debout, de face, les mains étendues, dans l'attitude des orantes, telles que nous les voyons sur les sarcophages chrétiens. A droite et à gauche, deux anges la contemplent; ils ont ces attitudes un peu contorsionnées et un peu gauches que nous montrent si souvent les miniatures carolingiennes et surtout les dessins à la plume ornant les manuscrits du IX[e] siècle. A la partie supérieure est représenté un épisode de la légende de saint Gall. Le saint vient de planter au milieu d'une forêt une croix à laquelle est suspendu un reliquaire et rencontre un ours qui porte entre ses pattes une grosse pièce de bois. L'animal s'arrête à la vue du saint qui le bénit. Plus loin, on aperçoit saint Gall et un de ses compagnons; le compagnon du saint est endormi tandis que saint Gall donne du pain à l'animal apprivoisé. Cette partie de la légende de saint Gall, qui a tant de points communs avec d'autres histoires légendaires de saints au moyen âge, ne serait pas autrement intéressante si elle n'indiquait l'origine certaine, la destination exacte de ce bas-relief, destination attestée par l'inscription *Sanctus Gallus panem porregit urso*. Ces scènes sculptées de la légende de saint Gall sont, pour l'exécution, comme celles dont nous parlons plus haut, infiniment inférieures à la sculpture d'ornements, et cette même infériorité, nous la retrouvons dans une autre reliure de Saint-Gall, le numéro 60, entièrement recouverte de rinceaux en ivoire au milieu desquels se meut toute une série de félins : lions et léopards poursuivant différents animaux. Ces sculptures décoratives découpées à jour étaient appliquées à l'origine, et nous en voyons encore aujourd'hui les traces, sur un fond de métal ou de bois doré. C'est là un souvenir de l'ornementation des ivoires à l'aide de métaux précieux pratiquée dans l'antiquité classique.

D'assez nombreux ivoires carolingiens nous montrent encore aujourd'hui des incrustations d'or destinées à faire ressortir certains ornements ou certains motifs de décoration, et cette habitude s'est conservée dans l'art allemand jusqu'au XI[e] siècle. Plusieurs ivoires de l'époque des

Othons, en particulier un coffret conservé au trésor de Koenigsbourg, portent d'assez notables traces de ces incrustations d'or qui, sur ces dernières pièces, sont accompagnées de verroteries incrustées dans l'ivoire et serties de fil de métal. Si ces ornements montrent que les ivoiriers carolingiens se sont inspirés de motifs orientaux ou de motifs byzantins, le style des draperies, les plis concentriques que nous relevons déjà dans la représentation du Christ de majesté et que nous retrouvons beaucoup plus caractéristiques dans la représentation de l'Assomption de la Vierge, dénotent une transcription presque servile des miniatures anglo-saxonnes qui ont servi de modèle. Nous retrouvons donc, encore ici, très prononcée, cette influence du peintre et du miniaturiste sur le sculpteur, que nous avons déjà signalée à propos de la reliure du psautier de Charles le Chauve.



Phot. Giraudon.

Fig. 445. — David dictant ses psaumes. Ivoire allemand.

(Musée du Louvre.)

Nous ne pourrions, sans excéder les limites de ce travail, dresser un véritable catalogue des ivoires carolingiens. Signalons toutefois comme devant être rapprochées des sculptures de Saint-Gall, deux plaques d'ivoire qui font partie des collections du musée de Cluny; un évangéliaire conservé au trésor de la basilique de Monza, où il était considéré autrefois comme un présent de la reine Théodelinde, mais qui, en réalité, provient de la chapelle du roi Bérenger et peut-être, antérieurement, de celle d'Éberhard, duc de Frioul, père de Bérenger, dont le testament mentionne plusieurs ivoires légués par lui à son fils.

On n'a pas, jusqu'à présent, tenté un classement par écoles des ivoires carolingiens du IXe et du Xe siècle. La chose serait peut-être possible, à l'aide de reproductions graphiques et de moulages; malheureuse-

ment beaucoup de ces œuvres n'ont pas encore été reproduites. Il faut donc se borner à indiquer comme appartenant à un art carolingien assez différent des pièces que nous avons étudiées jusqu'ici, un certain nombre de monuments très importants pour l'histoire de cette époque, mais sculptés évidemment dans des centres monastiques d'autres pays.

Ce sont, par exemple, deux plaques possédées par le Louvre et provenant de l'abbaye de Saint-Denis, représentant l'une David dictant ses psaumes, l'autre le Jugement de Salomon. Deux autres plaques, appartenant à un autre groupe, qui ont servi de couverture à un lectionnaire possédé par la bibliothèque de Francfort, nous font connaître un art carolingien tout à fait dissemblable de l'art de Tuotilo. Ce sont des monuments qui, très certainement, ont vu le jour au IXe siècle. Les types des physionomies des deux ivoires du Louvre n'ont point cet aspect lourd que l'on retrouve dans certains monuments, sculptés vraisemblablement sur les bords du Rhin ou en Allemagne à la fin du IXe siècle ou au commencement du Xe siècle.



Phot Giraudon.

Fig. 444. — Le Jugement de Salomon. Ivoire allemand.
(Musée du Louvre.)

Quant aux ivoires de Francfort qui représentent, l'un un évêque disant la messe, l'autre le même évêque chantant au chœur, entouré de ses chanoines, ce sont des pièces excessivement sèches de facture, qui sont surtout intéressantes pour l'étude du costume ecclésiastique à l'époque carolingienne, lequel est donné dans tous ses détails, et aussi au point de vue de l'architecture de la même époque, car l'artiste a pris soin d'y figurer des monuments qui paraissent être reproduits avec une exactitude scrupuleuse. Étant donné le peu de renseignements que nous avons sur l'architecture carolingienne, il y a là un document qu'il faut s'empresser de noter. N'oublions pas non plus de signaler, dans tous ces ivoires carolingiens, la présence, tout autour des plaques, d'une série de feuillages de style antique plus ou moins profondément découpés, plus ou moins fidèlement copiés sur les monuments romains, et qui sont caractéristiques des œuvres en ivoire sculpté des IXe et Xe siècles, mais surtout du Xe.

Il est une série d'ivoires carolingiens sur lesquels il faut, plus que sur

tous les autres, appeler l'attention : c'est celle des Crucifixions, qui sont si nombreuses que, chose rare pour des monuments du moyen âge d'une date si reculée, on a pu essayer, avec quelques succès, de les classer par écoles et par ateliers. Il paraît incontestable, à les comparer, que plusieurs des ivoires que nous possédons sont sortis des mains de sculpteurs travaillant dans une même officine.

Dans une première série de ces représentations de la Crucifixion il faut placer les couvertures du manuscrit latin 9453 de la Bibliothèque nationale et de l'évangéliaire de Gannat, une plaque conservée au musée de Metz, l'un des côtés d'un coffret du musée de Brunswick, la couverture du manuscrit latin 9583 de la Bibliothèque Nationale et un évangéliaire de la cathédrale de Bamberg. On peut y joindre une plaque appartenant au Musée national bavarois à Munich, une reliure du trésor d'Essen et un ivoire du trésor de Tongres.



Phot. Giraudon.

Fig. 445. — La Crucifixion. Ivoire de la couverture du ms. lat. 9583. (Bibliothèque Nationale.)

Dans toutes ces pièces nous reconnaissons l'influence d'un même type iconographique très compliqué et celle de la peinture sur la sculpture. Le Christ est toujours accompagné des figures de saint Jean et de la Vierge, de l'Église et de la Synagogue, qui a quelquefois une double signification iconographique, comme dans l'un des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, où la Synagogue est représentée par la ville de Jérusalem. Longin et Stephaton avoisinent la figure principale, et, au pied de la croix, nous voyons d'ordinaire figurés le cercueil ou encore le serpent, ou bien encore Adam sortant de son tombeau, la Terre et la Mer, les évangélistes accompagnés de leurs symboles, le soleil et la lune. Des tombeaux d'où sortent des morts sont encore des accessoires que l'artiste a jugé bon de grouper autour de la croix.

Nous ne saurions entrer ici dans tous les détails iconographiques que comporterait l'analyse de ces monuments, dans un certain nombre desquels se trouve encore figurée l'Ascension.

Le deuxième groupe de ces ivoires carolingiens représentant la scène de la Crucifixion a subi surtout l'influence byzantine. Une plaque conservée au musée de Cluny, une autre à la cathédrale de Nancy, le di-

ptyque de Rambona, aujourd'hui au Vatican, une Crucifixion de la collection du musée Meyer, de Liverpool, un baiser de paix de la cathédrale de Cividale en Frioul, d'une date d'ailleurs plus ancienne, représentent assez bien ce que les ivoiriers carolingiens ont emprunté aux sculpteurs grecs. Cette influence se traduit dans l'attitude et les costumes des personnages, dans les formes données à divers édifices d'architecture, dans la façon de concevoir certaines scènes annexes figurées à côté de la Crucifixion et qui ne devaient pas forcément prendre place dans de tels tableaux.



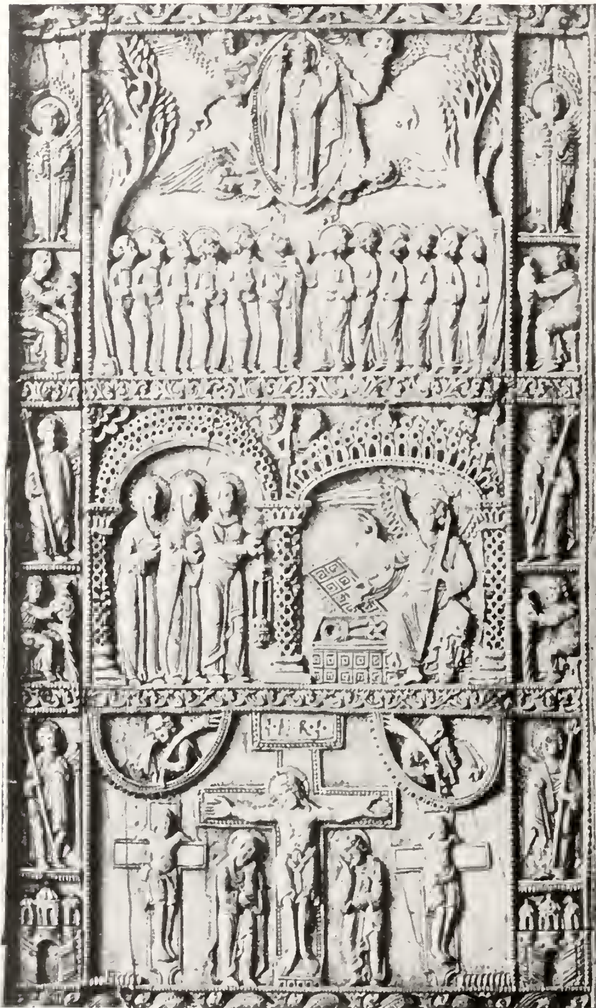
Phot. Giraudon

Fig. 446. — Plaque de reliure. Ivoire.
(Musée de Cluny.)

C'est ainsi que, dans un ivoire du musée de Cluny, nous voyons au-dessus de la croix figurée l'Ascension, d'après un modèle évidemment byzantin, simplifié par l'ivoirier carolingien. Et cette influence byzantine, nous pouvons du reste la suivre beaucoup plus tard en Allemagne, notamment dans un ivoire du xie siècle qui a fait partie de la collection Spitzer, et dans lequel nous trouvons un bizarre mélange de l'influence des miniatures carolingiennes et des monuments byzantins. Cet ivoire représente encore l'ascension du Christ, et les anges, qui annoncent aux apôtres que Jésus est retourné vers son Père, ont les mêmes attitudes que nous leur voyons dans les monuments byzantins représentant cette scène.

Dans beaucoup des crucifixions de cette deuxième classe, les costumes, notamment les costumes de la Vierge et des saintes femmes, sont ceux que nous retrouvons généralement dans l'iconographie grecque, c'est-à-dire une longue robe sur laquelle retombent les plis d'un manteau qui, formant voile, entoure toute la tête comme un véritable capuchon. Une pièce conservée au musée du Louvre est surtout caractéristique à ce point de vue et doit être rapprochée de l'ivoire de la cathédrale de Nancy. A droite et à gauche du Crucifié nous voyons Longin et Stéphaton, la Vierge et saint Jean; au-dessus des bras de la croix, deux anges,

qui ont été purement et simplement copiés sur la partie centrale d'un diptyque byzantin; enfin à la partie inférieure de l'ivoire est représentée la visite des saintes femmes au tombeau du Christ. Dans cette dernière scène surtout, nous avons la transcription en relief de miniatures byzantines. L'ange, assis près des tombeaux que surmonte une coupole, tient en main une longue verge, attribut des anges byzantins, et les deux saintes femmes qui s'avancent vers le sépulcre, portant des encensoirs, sont vêtues entièrement à la grecque.



Phot. Röttger.

Fig. 447. — Couverture de l'Évangéliaire d'Augsbourg. Ivoire.

(Bibl. de Munich.)

A l'époque romane, ces influences se retrouvent encore dans quelques monuments, dont il semble que les sculpteurs aient fait leur profit, par exemple dans la couverture de l'Évangéliaire d'Augsbourg.

Travaux en bronze. — En commençant à parler de ces ivoires de l'époque carolingienne, nous avons dit qu'il ne subsistait pour ainsi dire aucune sculpture monumentale qu'on pût attribuer à cette même époque; néanmoins il est quelques pièces que l'on doit rapprocher de la sculpture en ivoire si l'on veut avoir une idée exacte de la plastique carolingienne. Il faut citer en première ligne les portes de bronze de l'octogone d'Aix-la-Chapelle, qui sont à coup sûr des œuvres fort simples, puisque toute leur décoration consiste en deux gros masques de lions destinés à retenir les anneaux des vantaux. Mais ces masques de lions sont intéressants en ce sens que nous y voyons reproduits des types appartenant à l'antiquité classique.

Il faut rapprocher de ces portes de bronze les balustrades du trifo-

rium du même octogone, qui sont des œuvres de fonte assez considérables et contemporaines de Charlemagne. Ces balustrades se composent de grands panneaux ajourés, séparés les uns des autres par des pilastres cannelés à l'antique; puis, par un souvenir de la décoration que nous trouvons déjà sur des œuvres de la période barbare, certains de ces panneaux sont ajourés suivant un dessin en forme de croix auquel sans doute, au IXe siècle, l'artiste a attribué la valeur d'un symbole religieux, mais qui n'avait certainement pas cette signification sur beaucoup de coffrets d'os ou d'ivoire ou sur les peignes mentionnés plus haut.

Il est enfin un monument de l'école carolingienne que l'on ne peut passer sous silence, malgré les discussions auxquelles il a donné lieu et les contestations qui se sont élevées au sujet de sa date. Nous voulons parler de la statuette dite de Charlemagne, en bronze doré, qui fait partie actuellement des collections de la ville de Paris. Cette statuette fut enlevée, à la Révolution, de la cathédrale de Metz et achetée par Alexandre Lenoir. Après avoir passé dans un certain nombre de collections privées, elle fut acquise pour les collections naissantes de la Ville de Paris, sans qu'on puisse en démêler les motifs, cet objet d'art n'étant d'aucun intérêt pour ces collections. Ce bronze nous représente en haut relief une reproduction d'un cheval antique ou plutôt d'un cheval romain, sur lequel est assis un cavalier couronné, tenant d'une main un globe et de l'autre une épée. Ce cavalier est vêtu d'un costume absolument conforme à celui que nous retrouvons dans les miniatures du IXe et du Xe siècle. Il offre notamment cette particularité de porter le manteau agrafé sur l'épaule droite, ce qui empêche, en tout état de cause, de faire descendre la fabrication de ce bronze jusqu'à l'époque romane, puisque, par une mode assez bizarre, au XIe et au XIIe siècle le manteau est toujours agrafé sur l'épaule gauche, habitude qui, d'ailleurs, ne devait pas laisser que d'être fort incommode.

Le type du prince ou souverain que nous offre cette statuette est bien celui que nous retrouvons dans les miniatures carolingiennes. Ce n'est point le souverain à longue barbe des *Chansons de gestes*, le Charlemagne légendaire, mais le chef germain portant des moustaches, tel que nous voyons représentés la plupart des princes carolingiens dans les miniatures, tel que Charlemagne était figuré sur la mosaïque de Saint-Jean de Latran, et à tout prendre le portrait que nous offre cette statuette concorde sur bien des points avec celui de Charlemagne tracé par Eginhard.

Mais il ne faut pas aller si avant et pousser l'identification trop loin; tout ce qu'il faut retenir de l'examen de cette statuette, c'est qu'elle appartient bien à l'époque carolingienne, qu'elle témoigne, comme du reste les portes et les balustrades du triforium d'Aix-la-Chapelle, de l'existence, à la cour carolingienne, d'ateliers de fondeurs, existence qui nous a d'ailleurs

été attestée par un certain nombre de textes relatifs à la fabrication de cloches. Qu'autrefois, à la cathédrale de Metz, cette statuette ait été considérée comme un portrait de Charlemagne, la chose n'est guère douteuse, puisqu'elle était placée sur l'autel le jour de la célébration de l'anniversaire de la mort de l'empereur; quant à y reconnaître un *portrait* authentique, c'est une identification dont on ne saurait se porter garant.

Ce qu'il faut par contre combattre, c'est l'hypothèse qui a été, il y a quelques années, émise au sujet de ce monument, hypothèse suivant laquelle nous n'aurions là qu'une œuvre de la Renaissance datant exactement de l'année 1504. C'est sur un texte tiré des registres capitulaires de la cathédrale de Metz, que M. Wolfram s'est appuyé pour soutenir cette thèse bizarre; en effet, nous voyons à cette date commander à un orfèvre de la ville une statuette équestre de Charlemagne. Pour rendre cette hypothèse vraisemblable, l'auteur a supposé que l'orfèvre, en recevant cette commande, s'était livré à un véritable travail de critique historique et archéologique, qu'il avait examiné les manuscrits carolingiens possédés par la cathédrale de Metz, et dont plusieurs en effet représentent dans leurs miniatures les princes carolingiens, et avait cherché autant que possible à faire un monument rappelant par le type et le costume une œuvre du IXe siècle. C'est bien peu connaître les artistes du XVIe siècle que de les croire capables d'un semblable travail de recherches. Il est évident que le Charlemagne qui a été créé à Metz en 1504 devait être un Charlemagne suivant les formules admises à cette époque, formules qui d'ailleurs remontent assez haut, puisqu'on les trouve dès le XIIIe siècle, un Charlemagne purement légendaire, le Charlemagne des *Chansons de gestes*, personnage à longue barbe dont le type nous est donné maintes et maintes fois par les vitraux allemands. Donc, si on ne peut considérer la statuette provenant de la cathédrale de Metz comme un portrait certain de Charlemagne, tout au moins devons-nous y reconnaître un bronze de l'époque carolingienne et un témoignage précieux de l'art du fondeur au IXe siècle, inspiré d'ailleurs très directement des monuments antiques. N'oublions pas encore qu'une grande statue équestre de la fin de l'empire romain avait été transportée de Ravenne à Aix et y décorait la place devant l'octogone. N'oublions non plus ni la louve antique en bronze ni la grosse pomme de pin, antique également, venant probablement d'Italie, qui se trouvent encore déposées au dôme d'Aix, et qui vraisemblablement ont été apportées au IXe siècle. Il y a là un certain nombre d'œuvres de l'antiquité classique qui, sans aucun doute, ont dû inspirer les fondeurs de l'époque carolingienne.

Orfèvrerie. — Nous avons déjà dit plus haut qu'un certain nombre des éléments que nous pouvons reconnaître dans l'orfèvrerie et la bijou-



STATUETTE EN BRONZE REPRÉSENTANT CHARLEMAGNE (Musée Carnavalet)

Autrefois dans la Cathédrale de Metz

terie de l'époque barbare se retrouvent à l'époque carolingienne. Néanmoins, pour les raisons que nous avons données à propos des ivoires et des bronzes, on constate au IXᵉ siècle certaines modifications dans la technique et la décoration des objets d'orfèvrerie. Le luxe, tant au point de vue de la décoration des édifices religieux qu'en ce qui touche la décoration intérieure des habitations, semble d'ailleurs avoir fait de réels progrès, et déjà pour cette époque nous possédons un certain nombre d'inventaires qui peuvent lutter de richesse avec les catalogues les plus célèbres d'objets d'art rédigés au moyen âge. En dehors même de ces documents que l'on peut considérer comme des documents officiels, un très grand nombre de chroniques et d'annales nous fournissent des détails nombreux sur l'orfèvrerie. Tous ces textes artistiques de l'époque carolingienne ont d'ailleurs été réunis par J. Schlosser dans un ouvrage spécial, auquel nous nous contenterons de renvoyer, sans qu'il nous paraisse nécessaire de faire un choix parmi des mentions qui toutes, à certains égards peuvent être considérées comme importantes.



Fig. 448. — Calice du couvent de Kremsmünster.

L'un des plus anciens, sinon le plus ancien des monuments authentiques d'orfèvrerie de l'époque carolingienne, date de la fin du VIIIᵉ siècle. C'est un calice conservé à l'abbaye de Kremsmünster qui, d'après l'inscription niellée sur son pied, fut donné par Tassilo, duc de Bavière, entre les années 777 et 788. Ce calice, en cuivre doré, est décoré de plaques d'argent niellé et formé d'une coupe légèrement ovoïde portée sur un pied très étroit de forme conique, surmonté lui-même d'un nœud. Toutes ces parties ont dû être fondues d'un seul morceau; ciselées et dorées, elles ont reçu l'addition de plaques ou de filets d'argent niellé. Les plaques d'argent, disposées sur la coupe au nombre de cinq, portent le Christ avec les cheveux longs et barbu, bénissant à la grecque, puis les symboles évangéliques, chaque animal symbolique étant pourvu d'une tête humaine.

Sur le pied, d'autres plaques représentent quatre saints en buste, et l'encadrement de ces médaillons est formé d'entrelacs en relief bordés de filets d'argent niellé. Des monstres qui participent plutôt du dessin arabesque tel que nous l'offrent les manuscrits anglo-saxons que de la représentation animale, des ornements terminés par des feuillages, des cercles entrelacés, décorent les intervalles entre les médaillons. Ce monument est à coup sûr excessivement barbare de dessin, mais il témoigne néanmoins, par l'alliance des différents métaux et des différents procédés, d'une certaine recherche; bien plus nous y voyons en lutte, comme l'a

remarqué Darcel en le décrivant, les différentes influences qui se sont exercées sur l'art carolingien, c'est-à-dire les traditions de l'art barbare et les importations de l'école byzantine.

Un reliquaire, conservé jadis dans l'église Saint-Jean d'Herford en Westphalie, que nous avons déjà cité, est un monument à peu près contemporain du calice de Kremsmünster. Ce reliquaire fut donné, vraisemblablement entre les années 785 et 807, à la collégiale de Saint-Denis d'Enger, que Witikind avait fondée. Il affecte la forme d'une bourse ou d'un coin et rappelle beaucoup par son galbe général une pièce plus ancienne déposée au trésor de Monza. Sur l'une des faces nous voyons une série d'entrelacs dont la décoration est formée de verroterie cloisonnée en or, alternant avec des cabochons, des pierres gravées antiques ou des représentations stylisées d'animaux, oiseaux, reptiles ou poissons, tels que nous les trouvons déjà sur les bijoux mérovingiens. Mais dans la technique de ce monument, à côté de la verroterie, nous trouvons déjà l'émail que nous avons d'ailleurs rencontré dès l'époque mérovingienne sur le reliquaire de Saint-Maurice d'Agaune. Au revers de cette pièce, dont la crête est formée par des figures de lions accroupis, sont disposées, sous deux séries d'arcatures, les figures à mi-corps du Christ et de la Vierge portant l'Enfant Jésus, accompagnées de quelques saints.

L'exécution de ces figures en travail de repoussé est des plus barbares, mais néanmoins paraît singulièrement en progrès sur les images analogues que nous avons déjà observées sur le reliquaire de Saint-Benoît-sur-Loire, qui date probablement du VIe siècle ou sur le reliquaire de Saint-Bonnet-Avalouze qui doit être contemporain de ce dernier.

Il y aurait d'ailleurs, au point de vue de la technique, de l'exécution du travail de repoussé, plus d'une remarque à faire sur ce reliquaire de Hertford que possède actuellement le musée d'art industriel de Berlin, mais ce sont là détails auxquels nous ne pouvons nous arrêter ici.

Un autre petit reliquaire, conservé au trésor épiscopal d'Utrecht, en forme de sarcophage, surmonté d'un toit à deux rampants, de dimensions infiniment plus exiguës que le reliquaire de Hertford, nous montre aussi l'alliance de la verroterie cloisonnée et de l'émail; mais sous ce reliquaire d'Utrecht nous retrouvons une décoration d'entrelacs gravés ou pointillés, analogue à celle qui figure sur le reliquaire de Hertford. Il y a donc quelque vraisemblance que tous ces objets sont d'époques sensiblement rapprochées.

Il faut mentionner encore, à côté de ces monuments, le reliquaire déjà indiqué plus haut, conservé à Kremsmünster, et enfin une pièce fort intéressante au point de vue des influences qui se sont partagées l'art carolingien, un reliquaire conservé dans le trésor de la cathédrale de Coire. Cette œuvre, de cuivre doré, est entièrement décorée, face et

revers, d'entrelacs qui ne sont que la traduction assez grossière des entrelacs des manuscrits carolingiens de provenance anglo-saxonne. Ce qui accentue encore cette ressemblance entre les manuscrits anglo-saxons et certaines pièces de la bijouterie de l'époque barbare, c'est que quelques-uns de ces entrelacs sont terminés par des têtes de poissons ou de serpents. Nous n'avons pas à entrer ici dans les comparaisons qu'on pourrait faire d'un monument de ce genre avec certaines sculptures de l'époque carolingienne existant en Italie, notamment avec la décoration du baptistère de Cividale en Frioul. Il nous suffira de rappeler que les extrémités de la châsse de Coire, décorées d'entrelacs, de croix et de serpents affrontés, terminées par des feuillages, doivent être comparées pour la décoration avec une petite châsse conservée au musée de Brunswick, et qui porte une inscription en caractères runiques, châsse d'une exécution extrêmement délicate, qui reproduit à la lettre certains ornements dessinés dans les manuscrits anglo-saxons et qu'il faut attribuer, sinon à une date aussi ancienne que celle proposée par quelques savants danois (le VIe siècle), du moins au VIIIe ou au IXe. Il y a donc, dans ces divers monuments que nous venons de citer et auxquels on pourrait ajouter encore quelques numéros, un ensemble qui montre que l'orfèvrerie, pas plus que l'art de l'ivoirier, n'a échappé à l'influence des manuscrits.

D'après une légende française, ou plutôt aquitaine, qui semble avoir pris naissance dans le midi de la France, au XIe siècle, Charlemagne, en mourant, aurait légué à vingt-quatre grandes abbayes de son empire les vingt-quatre lettres de l'alphabet en orfèvrerie, et on possédait encore, dans une lettre A conservée au trésor de Conques, une marque de la munificence de l'empereur et une œuvre authentique du IXe siècle. Il n'en est rien, et pour des raisons que nous avons eu l'occasion maintes fois d'exposer ailleurs, la lettre A du trésor de Conques n'est pas antérieure au XIe siècle.

Cette légende des lettres de l'alphabet a été forgée de tous points dans des abbayes d'Aquitaine pour étayer certaines prétentions et revendiquer certains droits de prééminence des unes sur les autres. Nous n'avons donc pas, en réalité, de tout le trésor rassemblé par Charlemagne, un seul échantillon, si ce n'est toutefois que l'on peut considérer comme datant du IXe siècle et ayant peut-être appartenu à Charlemagne un reliquaire portatif composé d'une grosse loupe de cristal de roche montée en or, qui fit autrefois partie du trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle et qui passait pour avoir été retiré du tombeau de l'empereur au XIIe siècle.

L'un des résultats de l'essai de centralisation que tenta Charlemagne dans tout son empire, l'un des résultats aussi de la façon de procéder à certains travaux dans les abbayes carolingiennes, a été de donner à toutes les œuvres qui sont sorties aux IXe et Xe siècles de ces abbayes un style

qui est sensiblement le même, que l'on ait affaire à une œuvre créée sur les bords du Rhin, en Gaule ou dans le nord de l'Italie. Par suite, dans l'étude des monuments carolingiens il n'est point absolument légitime, au moins pour le IXe siècle, d'opérer des subdivisions par régions ou par pays, et on peut considérer la suite de ces œuvres, peu nombreuses d'ailleurs, au point de vue chronologique, sans tenir, plus qu'il ne faut, compte de leur provenance.

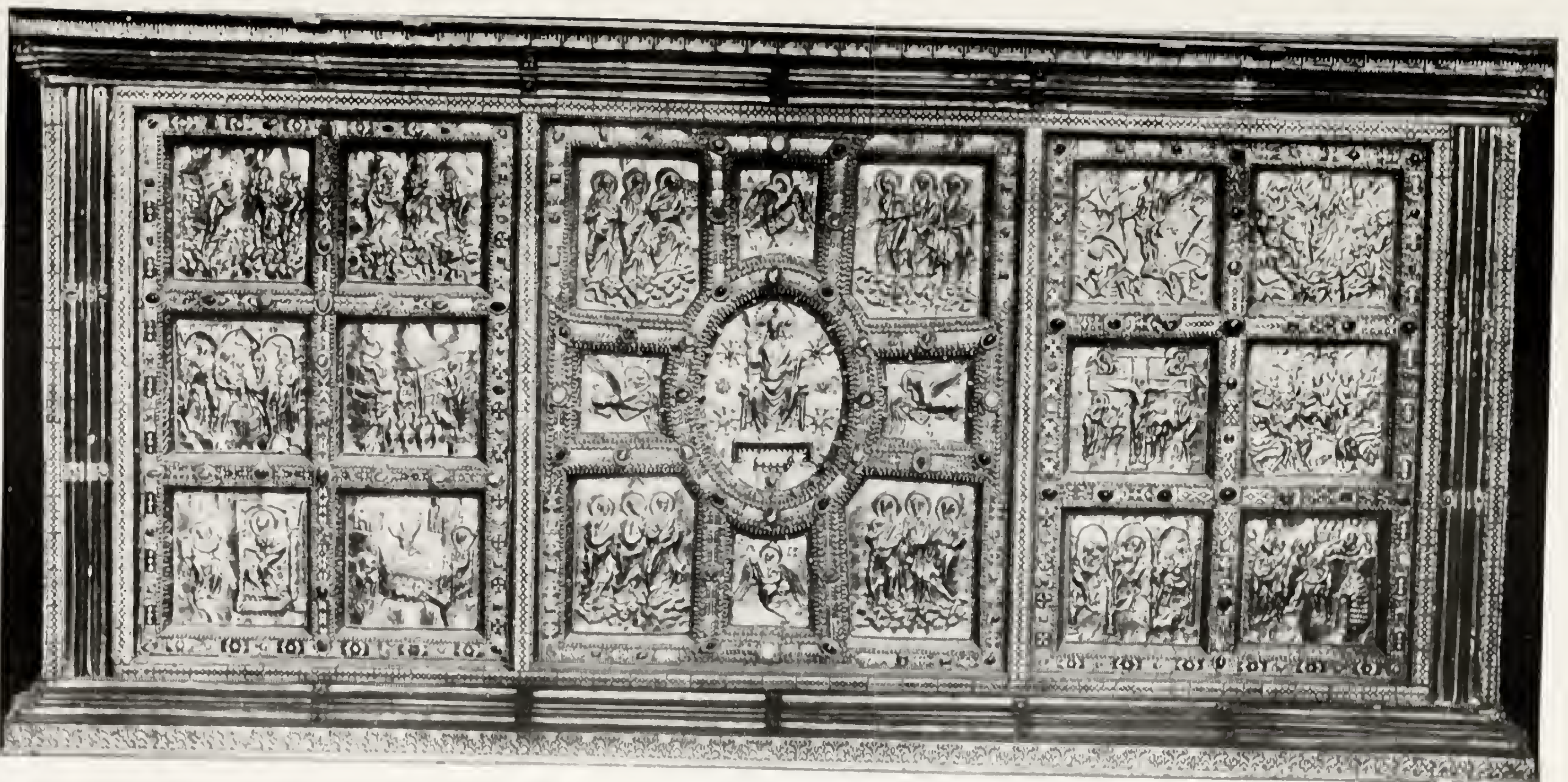
Il est évident par exemple qu'une œuvre telle que le Palioto de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, — qui, quoi qu'on en ait dit, est antérieure à l'année 835, — bien qu'elle ait été fabriquée en Italie et très probablement à Milan même, aurait tout aussi bien pu être exécutée à Aix-la-Chapelle ou à Tours. Ce Palioto de Saint-Ambroise est plus complet que ne le sont d'ordinaire ces monuments, puisqu'il comprend non seulement le devant de l'autel majeur de la basilique, mais encore les quatre côtés de cet autel. Il est d'or repoussé, décoré de bas-reliefs inscrits dans des médaillons rectangulaires ou circulaires bordés de plaques d'émaux cloisonnés de teintes assez particulières, de technique absolument byzantine, mais néanmoins présentant, au point de vue de la technique, suffisamment de particularités pour que l'on puisse affirmer que l'œuvre a été exécutée par un artiste italien et non point par un artiste grec.

Ce n'est pas à dire que dans plusieurs des bas-reliefs qui représentent soit saint Ambroise, soit des anges ou des saints (et nous faisons ici, bien entendu, abstraction des parties restaurées à une époque relativement moderne, probablement au XVIIe siècle), on ne rencontre une influence byzantine; mais les ressemblances entre ces œuvres et les miniatures de l'époque carolingienne exécutées en Gaule ou en Allemagne, sont trop grandes pour ne pas avoir contrebalancé cette influence byzantine.

On a beaucoup discuté sur la date qu'il fallait attribuer au Palioto. Je ne crois pas, quand on a examiné ce monument d'une manière impartiale, qu'il puisse y avoir un doute quelconque sur l'application à cette œuvre d'orfèvrerie d'un certain nombre de textes souvent allégués.

Dans un diplôme du 1er mars 835, l'archevêque de Milan, Angilbert, qui est représenté sur le Palioto avec un nimbe carré, ce qui indique qu'il était vivant quand la pièce fut exécutée, affirme qu'il a reconstruit l'autel de Saint-Ambroise; et ce n'est qu'en examinant très superficiellement ce texte aussi bien que la longue inscription niellée sur le bord de l'autel et qui mentionne également la donation d'Angilbert, que Kondakoff a pu considérer ce monument comme le plus ancien existant aujourd'hui des spécimens de l'émaillerie byzantine, ou que plus récemment Zimmermann, dans un travail sur la plastique de la haute Italie, a pu dire que le Palioto était un monument du XIe siècle.

Nous avons bien là un monument du premier tiers du IXe siècle exé-



Phot. Naya.

FIG. 449. — PALIOTO DE SAINT-AMBROISE DE MILAN.

cuté par saint Volvignus qui est représenté sur le Palioto à côté de l'archevêque Angilbert, lequel avait commandé le monument. Ce qui évidemment, dans une certaine mesure, a égaré les archéologues qui se sont pris à douter de la date d'un pareil ensemble, c'est l'état de conservation relativement merveilleux d'une pièce aussi ancienne, et surtout ce fait qu'un tel monument est à peu près unique dans l'histoire de l'art.

A peu près contemporaine de ce monument italien est une petite châsse en or qui nous montre, elle aussi, l'emploi de l'émaillerie soit à la byzantine, soit obtenue par le procédé du champlevage sur or, conservée au trésor de l'abbaye de Conques. Ce reliquaire, qui a été considéré autrefois comme un don de Pépin le Bref, date d'une façon certaine de l'époque de Pépin, roi d'Aquitaine († 838). Il était destiné à contenir la relique de la Circoncision.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 450. — Reliquaire de Pépin. (Trésor de Conques.)

Parmi les princes carolingiens qui ont le plus, après Charlemagne, enrichi les abbayes de l'empire de grands monuments d'orfèvrerie, il faut mentionner Charles le Chauve. C'est très probablement à ce prince qu'il faut faire remonter le don à l'abbaye de Saint-Denis d'un monument dont nous ne possédons plus aujourd'hui que des dessins et un fragment, et qui était connu sous le nom d'écran ou d'écrin de Charlemagne. Cette pièce est déjà décrite dans un document du IXe siècle qui en inventorie soigneusement toutes les pierreries. C'était une sorte d'édicule à jour, à trois étages, qui rappelait beaucoup par sa disposition les miniatures ou plutôt les dessins précédant les Évangiles dans les Évangéliaires carolingiens. Sur une série d'arcatures en orfèvrerie étaient fixées de grosses pierres cabochons, et dans ces arcatures étaient disposées, comme les couronnes votives placées au-dessus des autels, des files de pierreries. D'autres pierres étaient fixées sur les bandeaux séparant chaque étage, et sur les côtés et au faîte se trouvaient placées également des pierreries percées, enfilées dans un fil de métal et accompagnées de perles. Au sommet, enfin, était placé un grand bijou qui est aujourd'hui déposé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale et qui est le seul vestige de cet écran dit de Charlemagne. C'est un médaillon entouré de pierres et de pierreries sertissant une pierre gravée antique, une aigue-

marine représentant Julie, fille de Titus. Ce fragment, si minime soit-il, est utile à examiner, parce que, joint au texte du IXe siècle que nous citions tout à l'heure, il peut, par sa technique, confirmer encore la provenance carolingienne de ce monument.

Il y a certainement quelque ressemblance entre cette disposition de la monture des pierres sur l'écran de Charlemagne et la monture d'un vase antique bien célèbre, conservé autrefois à Saint-Denis, aujourd'hui au Cabinet des Médailles, et qu'il y a tout lieu de considérer comme une œuvre carolingienne donnée à l'abbaye par Charles le Chauve. La coupe, dite de Ptolémée, vase en sardonix, consacrée autrefois au culte de Bacchus, a dû être transformée en calice à l'époque de Charles le Chauve, et c'était très probablement à ce prince que se rapportait l'inscription placée sur le pied. Ce pied a aujourd'hui disparu, mais nous possédons encore la patène qui accompagnait le calice et dont la monture d'or gemmée est tout à fait de disposition analogue et a dû être exécutée à la même époque.

Enfin, dans les collections de la Bibliothèque Nationale, on conserve le psautier de Charles le Chauve que nous avons déjà eu l'occasion de citer en étudiant les plaques d'ivoire qui en forment la reliure (v. fig. 458). Ces plaques d'ivoire sont enchâssées dans une monture en orfèvrerie curieuse à plus d'un titre, et qui doit être contemporaine du manuscrit, lequel a été exécuté entre les années 842 et 869. L'un des plats est décoré d'une double rangée de cabochons sertis ou rabattus dans une série de battes-gouttières, entourées elles-mêmes de filigranes. D'autres pierres plus petites alternent avec ces rangées de grosses pierres qui forment une très forte saillie sur le fond de métal. Entre ce semis de pierres nous voyons s'enlever, sur le fond, des croisettes de métal qui sont soudées seulement par leurs extrémités et réunies à leur point d'intersection par un bouton saillant. Ce sont en quelque sorte des motifs détachés dont les branches sont recourbées en volutes.

Ce système est tout à fait caractéristique de l'orfèvrerie du IXe siècle. Nous le retrouvons sur la monture des pierres et sur les ornements entourant les pierres du Palioto de Saint-Ambroise à Milan; nous le retrouvons sur un Évangéliaire conservé au dôme d'Aix-la-Chapelle, et dont la reliure est beaucoup plus ancienne que le règne de l'empereur Othon III, date de la donation du livre. Nous le retrouvons également sur un fragment important d'un monument carolingien au trésor de Conques.

Cette particularité de technique, des boutons d'orfèvrerie soutenus par des lamelles disposées en croix, jointe à des bordures composées de minces lames d'or ou d'argent frisé, sont un des caractères techniques les plus faciles à observer des monuments carolingiens.

C'est sans doute au IXe siècle aussi qu'il faut attribuer une châsse d'or conservée à Monza, connue sous le nom de « capsa aurea », et qui a pro-

bablement appartenu au roi Bérenger. Sur l'un des côtés est figurée au pointillé la scène de la Crucifixion, tandis que le revers du monument est littéralement pavé de pierreries disposées de façon à faire dominer dans l'arrangement général de ces gemmes la disposition d'une croix. Bien qu'on ait émis sur cette pièce des opinions assez diverses, que les uns aient prétendu qu'elle remontait à l'époque de la reine Théodelinde, les autres qu'elle était latine ou byzantine, je crois bien que, étant donné le caractère de la technique, on doit la rapporter au IXe siècle et la considérer comme une œuvre exécutée en Italie.

Il en est de même probablement de la fameuse couronne dite « couronne de fer », conservée dans ce même trésor de Monza, larges bandeaux d'or articulés, à l'intérieur desquels est fixée une sorte d'anneau de fer qui passe pour avoir été fabriqué avec l'un des clous de la Crucifixion. Cette addition d'un anneau de fer a rendu rigide cette couronne qui, comme toutes les pièces du même genre du moyen âge, était à l'origine composée d'éléments mobiles réunis par des charnières. L'ornementation de chacun des compartiments rectangulaires formant le bandeau extérieur de cette couronne se composait de chatons enchâssant des pierreries, de fleurettes d'or et de plaques d'émaux bleus, blancs et verts, exécutés par le procédé du cloisonnage. Il y a certainement un grand rapport pour la technique et le choix des tons entre ces émaux de la couronne de Monza et ceux du Palioto de Milan. Il ne serait du reste pas impossible que cette couronne, comme la « capsa aurea », provînt du trésor du roi Bérenger.

On voit par cette brève énumération que, si nous ne possédons pas un très grand nombre de monuments d'orfèvrerie du IXe siècle, nous en avons cependant encore aujourd'hui suffisamment de datés d'une façon exacte pour nous rendre compte du luxe déployé à cette époque dans la fabrication de ces objets.

A ceux que nous venons d'énumérer il faut en joindre encore quelques autres qui appartiennent à des pays différents. Nous mentionnerons d'abord un bijou qui passe pour avoir appartenu au roi anglo-saxon Alfred le Grand, et qui daterait par conséquent de la fin du IXe siècle, ce roi étant mort en 901. C'est un bijou de forme allongée, en or, gravé sur l'une de ses faces d'une tige végétale très stylisée et dont l'autre enchâsse une figure exécutée en émail cloisonné sur or, figure excessivement grossière d'ailleurs, mais que l'artiste du IXe siècle a considérée comme tellement précieuse qu'il l'a recouverte d'une plaque de cristal. Sur le chanfrein du bijou, que termine une sorte d'appendice représentant une tête d'animal stylisée à la mode des miniatures anglo-saxonnes, est tracée une inscription en langue anglo-saxonne, que l'on a traduite plusieurs fois : « Alfred m'a fait faire ». On voit donc que, si au point de vue technique il n'y a aucune objection sérieuse à l'attribution d'un bijou de ce genre au

IXe siècle, il paraît également certain que la pièce a été fabriquée pour le roi Alfred.

Certains auteurs ont du reste prétendu que cette pièce avait dû être rapportée de Rome par le roi, qui en effet y était allé, et ont considéré cet émail comme un émail byzantin. A cela il y aurait à faire plus d'une objection, d'abord que le style du dessin n'est pas du tout byzantin, puis



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 451. — Reliure de l'Évangéliaire de saint Gozlin (Trésor de la cathédrale de Nancy).

que la monture du bijou est entièrement conforme à l'art anglo-saxon de l'époque carolingienne.

La Riche Chapelle de Munich conserve un monument qui est vraisemblablement l'œuvre la plus précieuse de l'époque carolingienne qui soit parvenue jusqu'à nous. C'est un autel en or affectant la forme d'une espèce de ciborium, qui d'après l'inscription qu'il porte fut donné à l'abbaye de Saint-Emmeran de Ratisbonne par l'empereur Arnoul, né en 865, duc de Carinthie en 881, roi de Germanie en 887, et empereur d'Occident en 896, mort à Ratisbonne en 899. Cet autel, qui rentre dans la série des autels portatifs si communs en Allemagne à l'époque romane, consiste en un édifice rectangulaire allongé, composé de quatre colonnes supportant des arcatures en plein cintre et formant de la sorte un édifice qui abrite la pierre d'autel. Au-dessus de ce premier ciborium s'en dresse un autre supporté par quelques colonnes beaucoup plus trapues et terminé par deux toits disposés perpendiculairement l'un à l'autre. Sur les rampants de cette toiture sont des bas-reliefs en repoussé, tandis que des gemmes et des filigranes garnissent les arêtes et toutes les moulures du monu-

ment. Quant aux arcatures elles-mêmes, elles sont entourées à l'archivolte d'une série de rinceaux assez caractéristiques de l'art carolingien, et surtout de l'art allemand du IXe et du Xe siècle, dessinés plutôt que sculptés à plat, qui sont manifestement empruntés à des bandeaux d'ornement exécutés à la byzantine et que l'on retrouve non seulement sur les pièces d'orfèvrerie, mais encore sur les ivoires.

Le Xe siècle ne nous arrêtera pas longtemps, car si les monuments que nous avons cités pour cette époque ne sont pas moins nombreux que les monuments du IXe siècle, ils nous font connaître une technique que nous trouvons déjà dans les œuvres de l'époque antérieure.

L'Évangéliaire dit de Charlemagne, qui était autrefois possédé par l'église de Saint-Maurice d'Agaune, est un spécimen fort intéressant de l'application des émaux cloisonnés à la décoration de l'orfèvrerie d'or. La figure du Christ imberbe repoussée qui occupe le centre de cette reliure, bien qu'un peu lourde, est bien dans le style des miniatures carolingiennes, mais les formes un peu trapues ne permettraient guère de la considérer comme une œuvre du IXe siècle. C'est donc à une époque postérieure et vraisemblablement au Xe qu'il faut en reporter l'exécution.

Les émaux aussi sont infiniment plus sourds de ton, plus maladroitement exécutés que sur deux reliures du Xe siècle qui ont vu le jour dans le nord de la France et que possède la Bibliothèque Nationale (ms. lat. 9465 et 9585). Dans ces reliures, qui proviennent de Metz, les émaux entourés de filigranes sont très vifs de tons; nous y voyons dominer le rouge rosé translucide, le vert, le bleu translucide ou le blanc, tandis que dans les émaux de l'Évangéliaire dit de Charlemagne, ce sont surtout des émaux opaques, le bleu gris de lin, le blanc d'une teinte un peu sale, qui paraissent.

A côté de ces monuments dont la date, en somme, n'est pas absolument certaine, aussi bien d'ailleurs que la date que l'on peut attribuer à une coupe en sardonix montée en or provenant de l'abbaye de Saint-Denis et conservée à la Bibliothèque Nationale, il faut placer l'évangéliaire, le calice et la patène de l'évêque de Tours, saint Gozlin, conservés aujourd'hui au trésor de la cathédrale de Nancy. Cet évangéliaire nous montre certaines particularités de technique intéressantes à observer: d'abord la conservation de ces bordures d'or frisées dont nous parlions tout à l'heure dans les ouvrages des orfèvres du Xe siècle, puis l'alliance sur le même monument de plaques d'or et de plaques d'argent dont évidemment l'artiste a voulu tirer parti au point de vue du contraste des couleurs, puis enfin l'emploi de l'émaillerie cloisonnée à la byzantine accompagnée d'inscriptions en latin. D'ailleurs ces inscriptions n'existeraient pas, que le plus simple examen de ces monuments prou-



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 452. — Statue de sainte Foy. (Trésor de Conques.)

verait que nous n'avons pas ici affaire à des œuvres créées en Orient et à Byzance.

Le revers de l'évangéliaire porte, en repoussé sur une plaque d'argent, la représentation des symboles des évangélistes. Il faut bien avouer que l'artiste qui a exécuté ce grand bas-relief n'était ni très habile, ni très sensiblement en progrès sur le moine qui, à la fin du VIIIe siècle ou au commencement du IXe, avait exécuté les reliefs du reliquaire de Hertford.

Beaucoup plus gracieux au point de vue du dessin, beaucoup plus soignés au point de vue de l'exécution sont la patène et le calice. Ce dernier, de forme très petite, muni de deux anses comme tous les calices anciens, est excessivement simple de forme. C'est une coupe hémisphérique portée sur un pied très bas, en forme de tronc de cône. Il est comme la patène, dont l'intérieur porte un médaillon, dessiné à cinq lobes demi-circulaires, et composé d'un vase d'argent recouvert intérieurement et extérieurement d'une très épaisse feuille d'or battu. Il est assez facile, en examinant la pièce elle-même, de se rendre compte de cette particularité technique qui avait sans doute pour but d'épargner le métal précieux, mais qui a pu dans certains cas donner lieu à d'étranges supercheries. Sur ce calice et sur cette patène, les bordures portent des cabochons dont les battes filigranées et découpées alternent avec des filigranes et des chatons cloisonnés translucides.

Ces objets, qui passent pour avoir appartenu à saint Gozlin (et il n'y a aucune raison de suspecter cette attribution), sont antérieurs à l'année 962, date de la mort du personnage.

Il paraît impossible de ne pas mentionner ici, au moins en passant, un monument d'orfèvrerie encore plus important que ces reliques de saint Gozlin : nous voulons parler de la célèbre statue de sainte Foy, conservée à Conques. Elle peut dater d'environ 990, et est décrite telle que nous la voyons dès le début du XIe siècle. C'est une œuvre de premier ordre, non pas que la technique en présente aucune particularité digne d'être notée, mais à cause de sa taille et des légendes qu'elle a inspirées. On sait comment cette statue, exécutée probablement à Conques même, devint de la part de nombreux pèlerins l'objet d'un culte quelque peu idolâtre, et cela se comprend sans peine. Qu'on suppose cette figure hiératique étincelante d'or et de pierres précieuses, avec ses gros yeux d'émail, au fond d'une niche vaguement éclairée ; les fidèles qui viennent lui apporter leurs vœux la reverront dans leur sommeil, et ce sera bientôt une idole, une divinité païenne, capricieuse et fantasque, qui tantôt exaucera et tantôt rejettera brutalement les prières de ses adorateurs.

Il est assez difficile, bien que nous devions nous en tenir ici à la période carolingienne, de ne pas rapprocher certains des monuments dont nous venons de parler d'œuvres exécutées en Allemagne et qui

toutes attestent, à une période plus avancée du moyen âge, la conservation très parfaite des traditions artistiques créées dans l'entourage de Charlemagne.

Nous serons cependant assez bref au sujet de ces œuvres; car, ainsi que nous avons eu déjà l'occasion de le dire, ces monuments du xe siècle attestent l'existence d'un art allemand déjà formé, avec ses types, ses caractères propres, et quand on étudiera l'époque romane, il est évident qu'il faudra tenir compte de ces origines reculées pour expliquer un certain nombre de pièces qui n'ont vu le jour qu'aux xie et xiie siècles. Il est donc assez difficile d'adopter pour l'étude de l'histoire de l'art allemand les mêmes limites chronologiques que pour l'étude de l'art français.

Un des premiers monuments très caractéristiques sur lequel on voit apparaître des caractères nouveaux qui dureront jusqu'à l'époque de la Renaissance, est un évangéliaire provenant de l'abbaye d'Echternach, et conservé à la bibliothèque de Gotha. Il a dû être exécuté entre les années 985 et 991. Sur la couverture, ornée en son centre d'une représentation de la Crucifixion sculptée en ivoire, sont figurés en or repoussé Othon III accompagné du titre de roi qu'il reçut en 985, et sa mère Théophano, fille de l'empereur d'Orient Romain, laquelle mourut en 991. Les deux souverains sont représentés non point, comme on l'a prétendu quelquefois, avec le costume et l'attitude donnés généralement à de pareils personnages par les artistes de Constantinople, mais bien avec l'accoutrement allemand. Néanmoins ce n'est point dans ces deux images que l'on rencontre le type très accentué et franchement allemand dont nous parlions tout à l'heure; c'est dans l'ivoire qui les accompagne. Ici, les têtes des personnages ont ce caractère un peu sauvage et réaliste, que nous retrouverons à un plus haut degré encore au xiiie, au xive et surtout au xve siècle allemand. Les figures sont tout à fait différentes au point de vue des proportions et du style de celles qu'à la même époque on créait en France et en Italie.

C'est un monument sur lequel il est inutile d'insister plus longtemps mais qu'il ne faut pas négliger, car il a donné lieu à bien des discussions et à des nombreuses méprises qui ne sont pas encore toutes dissipées.

C'est sur cette pièce que se sont appuyés, sans l'avoir vue du reste, la plupart des auteurs qui ont prétendu que Théophano avait amené en Allemagne une véritable colonie d'artistes grecs. Nous ne pouvons indiquer que très sommairement ce qui a produit cette étrange confusion. Cette œuvre n'a absolument aucun des caractères de l'art byzantin, et il a fallu pour la citer à l'appui de ces théories touchant l'influence de l'empire d'Orient sur l'art allemand, qu'elle fût confondue avec un autre monument en ivoire sculpté, conservé depuis une soixantaine d'années environ au

musée de Cluny, et qui sur une fausse indication a été donné comme étant la plaque d'ivoire faisant autrefois partie de l'Évangéliaire d'Echternach et vue au XVIIIe siècle par les Bénédictins.

Les auteurs qui adoptaient cette thèse s'imaginaient que la reliure en orfèvrerie décrite par les Bénédictins était perdue, et ils n'alléguaient que le bas-relief de Cluny qui, en effet, rappelle beaucoup un autre monument jadis conservé à Besançon et aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale : le Christ couronnant l'empereur Romain II et sa femme.

Il n'est donc pas très difficile de voir comment s'est établie sur un monument authentique cette légende d'une influence grecque très prononcée sur l'art allemand. Or, pour des raisons que nous avons eu l'occasion d'exposer ailleurs plus longuement, le monument conservé au musée de Cluny non seulement ne provient pas d'Echternach, mais n'est qu'une imitation faite très postérieurement de l'ivoire de Besançon. Il n'a aucune authenticité ni au point de vue du style du dessin, ni au point de vue de la correction des inscriptions grecques qui accompagnent les figures. Il y a plus, le faussaire était tellement ignorant qu'il a ajouté à ces inscriptions, moitié grecques moitié latines, une date en chiffres arabes que se sont bien gardés de relever les partisans de l'influence byzantine sur tout l'art de l'Europe occidentale.

Il est probable qu'il faut attribuer au même temps que la reliure de Gotha des bas-reliefs en or repoussé provenant d'un devant d'autel, conservés au dôme d'Aix-la-Chapelle, et la reliure d'un manuscrit conservé jadis à Saint-Denis, puis à l'abbaye de Saint-Emmeran de Ratisbonne et déposé aujourd'hui à la Bibliothèque de Munich.

Ce manuscrit avait été primitivement écrit et enluminé pour Charles le Chauve par Berengarius et Liutardus, vers 870. Plus tard l'empereur Arnoul le donna à Saint-Emmeran, et un des abbés de ce couvent y fit peindre son portrait et fit recouvrir le manuscrit d'une reliure plus riche que celle qui l'avait abrité jusqu'alors. Les bas-reliefs d'or que l'on voit sur cette reliure sont tout à fait dans le style des miniatures du XIe siècle. Ce sont des scènes à plusieurs personnages, telles que la femme adultère, les marchands chassés du temple, le miracle de l'aveugle né et celui du paralytique, qui rappellent vaguement les mêmes scènes représentées sur les sarcophages romains. Dans tout cela, aussi bien dans les fragments de l'autel d'or d'Aix-la-Chapelle que dans cette reliure de la Bibliothèque de Munich, on ne trouve guère trace d'influence byzantine.

Ce qui est certainement le plus caractéristique dans un monument de ce genre, et ne rappelle pas du tout les traditions de l'art grec, c'est la façon bizarre dont les pierreries, qui enrichissent en très grand nombre le plat supérieur de la reliure, sont montées à l'aide de griffes, sortes de feuillages stylisés, placées elles-mêmes sur des bases très saillantes sou-



PLAT DE RELIURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-EMMERAN (Munich)

tennes par des arcatures filigranées, comme si l'orfèvre avait voulu, dans la monture des gemmes, imiter de véritables monuments d'architecture. C'est le même système que nous trouvons à la même époque, au x[e] et au xi[e] siècle, employé en Allemagne pour la décoration des bijoux, notamment sur une très belle fibule circulaire à trois étages, décorée de pierreries, qui fait partie de la collection Heyl à Spire.

On a souvent attribué à un archevêque de Trèves qui a vécu à la fin du x[e] siècle, Egbert (977-993), une sorte de renaissance dans l'art des bords du Rhin. Ce terme de renaissance ne me paraît pas absolument juste, car les œuvres assez nombreuses et très riches qui ont été exécutées sous l'épiscopat d'Egbert nous permettent seulement de vérifier que les traditions de l'époque carolingienne s'étaient conservées très entières dans une église qui du reste se trouvait, par sa situation géographique, une des plus voisines de la cour carolingienne. Les travaux d'Egbert ne sont donc pas une nouveauté, mais une suite de travaux antérieurs exécutés à Trèves. Parmi ces œuvres, les unes sont demeurées dans le trésor de la cathédrale, les autres ont été transportées à l'époque de la Révolution dans le trésor de l'église de Limbourg-sur-la-Lahn.

L'œuvre principale conservée à Trèves est un autel portatif dédié à saint André, coffre rectangulaire allongé; sur la partie supérieure, — chose rare dans un meuble liturgique sur lequel on devait pouvoir facilement poser les objets sacrés nécessaires à la célébration de la messe, — est figuré en relief un pied d'orfèvrerie destiné à contenir la relique du saint. Les côtés de l'autel sont divisés en panneaux rectangulaires bordés d'émaux cloisonnés en or, alternant avec des cabochons, émaux qui, à n'en pas douter, ont été fabriqués à Trèves et présentent une certaine ressemblance, au point de vue de la tonalité générale, avec les plaques d'une reliure provenant de l'abbaye de Saint-Denis et du xi[e] siècle, conservée au Louvre.

Ce qui fait l'intérêt de cet autel de saint André, c'est que nous y retrouvons des traces très notables de l'ancienne technique de la verroterie cloisonnée, d'abord dans une série de représentations d'animaux réservés en or sur des fonds de verre rouge, puis dans un large disque rappelant tout à fait par sa décoration et sa forme certaines fibules de l'époque mérovingienne; il est orné au centre d'une monnaie de Justinien qui peut-être a été considérée comme une représentation du Christ.

A n'examiner que ce dernier disque, on pourrait croire qu'Egbert a fait utiliser pour la décoration de l'église de Saint-André un bijou plus ancien conservé à Trèves; mais quand on compare la technique de ce disque à celle de la verroterie qui encadre les animaux dont nous parlions plus haut, on s'aperçoit que l'orfèvre du x[e] siècle suivait d'anciennes

traditions et pratiquait encore les procédés qui avaient fait la fortune des orfèvres de l'époque barbare.

Le reliquaire du bâton de saint Pierre, conservé aujourd'hui à Limbourg, est sorti de l'atelier de Trèves en 980, ainsi que l'atteste une inscription. Ici encore, dans ce reliquaire topique, puisqu'il affecte la forme de la canne ou bâton qu'il est destiné à renfermer, nous voyons adopter une décoration en émail cloisonné traitée, au point de vue de la technique, à la façon byzantine et, au point de vue du style, suivant les traditions de l'art allemand. Nous y retrouvons aussi ces modes de montures compliquées pour les pierreries, que nous indiquions tout à l'heure sur l'évangéliaire de Saint-Emmeran.

Ces travaux, exécutés du temps d'Egbert, aussi bien que les reliures d'orfèvrerie d'un certain nombre de manuscrits de la même époque, conservés encore aujourd'hui à Trèves, sont utiles à étudier non seulement pour l'histoire de l'art allemand, mais encore pour celle de l'art français de la France septentrionale, car nous savons par des documents certains qu'il a existé dès le xe siècle, et il est probable que cet état de choses s'est continué pendant longtemps, des relations constantes au point de vue artistique entre le diocèse de Reims et celui de Trèves. C'est ainsi que nous voyons l'archevêque de Reims, Adalbéron (968-989), écrire à Trèves par l'entremise de Gerbert pour qu'on lui envoie des matières nécessaires à des travaux d'orfèvrerie.

Il ne faudrait pas en tirer des conséquences trop absolues, comme on a tenté de le faire, comme surtout Labarte l'a fait, et en conclure que des œuvres d'une date très postérieure, telles que le calice de Reims, sont des œuvres allemandes ou des œuvres exécutées par des artistes byzantins venus d'Allemagne. Il est très certain que nous avons là un premier document à date déterminée, utile pour expliquer les ressemblances étranges que l'on trouve, même à une époque plus récente du moyen âge, entre certaines œuvres d'art du nord de la France et certaines œuvres allemandes.

Au surplus, les travaux exécutés au xiie siècle à Saint-Denis, au temps de l'abbé Suger, par des orfèvres lorrains ne sont que la conséquence, la suite logique de ces rapports qui ont toujours existé entre les églises de la France septentrionale et les églises de Lorraine, d'Allemagne ou de Flandre. Ce sont ces rapports qui expliquent certaines ressemblances entre des monuments fabriqués sur les bords de la Meuse et des monuments originaires de l'Ile-de-France ou de la Picardie.

De ces monuments de l'époque d'Egbert, au point de vue de la technique, il faut rapprocher des pièces existant à Essen et une croix conservée, sous le nom de croix de Lothaire, au dôme d'Aix-la-Chapelle. Cette croix de Lothaire, dont l'appellation n'est nullement justifiée, est

une œuvre de la fin du x siècle ou du commencement du xi, intéressante surtout parce qu'on y voit fixés un certain nombre d'émaux cloisonnés mariés à d'innombrables pierreries. La croix d'Essen affecte exactement la même forme que cette croix dite de Lothaire, c'est-à-dire que toutes les branches en sont pattées; les revers sont très simples et offrent une série de rinceaux gravés s'enlevant sur un fond mat. Sur la face est fixée une plaque rectangulaire en émail cloisonné représentant Othon, duc de Souabe (973-982), et sa sœur Mathilde de Souabe (974-1015). Ces deux portraits, si ce mot n'est pas trop fort pour désigner des images aussi



Phot. Bödeker.

FIG. 455. — Détail des portes de bronze de la cathédrale d'Hildesheim.

imparfaites, sont identifiés par une inscription, et cette pièce peut être considérée comme antérieure à 982, date de la mort du duc de Souabe. Si le dessin d'un tel monument est des plus barbares, il faut en louer toutefois l'exécution au point de vue de l'émaillerie et pour le choix des tons rouges, bleus, blancs, verts, combinaison de couleurs que nous ont fait déjà connaître les émaux de l'époque carolingienne, mais qui ici est des plus heureuses.

La deuxième croix qui, comme la première, porte à ses extrémités des chatons d'émaux avec, soit des dessins géométriques, soit des rinceaux, offre une autre plaque d'émail représentant la Vierge assise et portant l'Enfant Jésus. Cette pièce porte le nom d'une abbesse Mathilde. S'agit-il de la même représentée ailleurs en compagnie du duc de Souabe ou s'agit-il d'une autre des abbesses Mathilde qui ont gouverné l'abbaye d'Essen au x siècle? Il est assez difficile de le savoir. Une troisième croix

est au nom de Théophano qui fut abbesse de 1041 à 1054. La quatrième, enfin, ne porte aucun nom, mais paraît être très probablement contemporaine des trois autres. On a donc là une série de monuments dont la fabrication s'échelonne sur cinquante à soixante années environ.

La croix dite de la reine Gisèle, qui est conservée à la Riche Chapelle de Munich, peut être rapprochée des croix d'Essen, bien que sa fabrication soit sensiblement plus barbare. Mais à côté de reliefs qui trahissent chez l'artiste une certaine impéritie dans l'art du dessin, on trouve sur cette pièce beaucoup de chatons d'émaux cloisonnés qui montrent la continuation de ces vieilles traditions carolingiennes. Au pied du Christ sont agenouillées deux figures que l'on peut considérer comme des représentations d'Étienne, roi de Hongrie, et de sa femme Gisèle, si du moins l'on s'en rapporte à la double inscription gravée sur le monument. Or, Gisèle, fille du duc de Bavière, Henri le Querelleur, épousa en 1008 le roi de Hongrie, Étienne. Nous avons donc là une pièce très certainement postérieure à l'année 1008, mais contemporaine des croix d'Essen.



Phot. Bödeker.

Fig. 454. — Fragment de la colonne en bronze de saint Bernward.

Il est assez difficile de parler même sommairement de cet art allemand du XIe siècle, sans mentionner l'influence que l'on a attribuée à saint Bernward, évêque d'Hildesheim (995-1022), qui, d'abord précepteur et ministre d'Othon III, voyagea en Italie, puis revenu en Allemagne, fit fleurir les arts dans sa ville épiscopale. Les textes assez nombreux que nous possédons sur Bernward ne nous permettent pas d'affirmer qu'il ait travaillé de ses mains, mais disent qu'il fit faire une quantité énorme de bronzes, candélabres, cuves baptismales ou portes, et un nombre considérable de pièces d'orfèvrerie.

Les œuvres les plus connues de cette école de saint Bernward sont assurément les portes de bronze de la cathédrale d'Hildesheim, de facture très barbare, en métal fondu; ce sont de grands bas-reliefs accompagnés de feuillages stylisés, présentés comme des représentations de végétaux et non plus comme de simples ornements.

La colonne en bronze de saint Bernward, des candélabres, de bronze

également, une crosse en argent fondu, dont le nœud représente les quatre fleuves du paradis et la volute la création de l'homme, sont des œuvres qui témoignent de plus de bonne volonté sans doute que d'habileté dans le dessin, mais qui préludent à ces belles œuvres de bronze qui verront le jour en Allemagne à l'époque romane.

Très certainement, c'est dans une croix en or, dont les extrémités sont pattées et recouvertes de filigranes et de pierreries, qu'on retrouverait la trace la plus brillante de l'école fondée et entretenue par le



FIG. 455. — Autel en or, autrefois à la cathédrale de Bâle.
(Musée de Cluny.)

ministre d'Othon III. Mais cette croix est-elle bien des premières années du XIe siècle? Ne doit-on pas plutôt l'attribuer au XIIe siècle? C'est un point sur lequel il est prudent de garder une certaine réserve.

Les œuvres exécutées pour l'empereur Henri II (1014-1024) sont d'un style sur lequel on a beaucoup discuté au point de vue de la date, bien qu'un certain nombre d'entre elles ait une origine bien certaine. La Riche Chapelle de Munich possède deux monuments provenant de Ratisbonne, et qu'il n'y a aucune raison de ne pas regarder comme ayant bien été faits pour l'empereur. L'un est un calice en cristal de roche gravé muni d'anses de métal. L'autre un reliquaire rectangulaire de la croix en forme de tableau comme les reliquaires byzantins, mais très certainement exécuté en Allemagne au XIe siècle. Les figures gravées des

évangélistes qui accompagnent la croix, excellentes du reste, rappellent le style des miniatures du commencement du xie siècle. Celles gravées au revers du tableau sont encore tout à fait conformes à ce que nous montrent une foule de monuments d'art allemand, soit pièces d'orfèvrerie, soit dessins, et il n'y a aucune raison de penser qu'une telle œuvre soit postérieure à Henri II.

Enfin la cathédrale de Bâle a longtemps possédé un autel en or, déposé aujourd'hui au musée de Cluny, qui a passé et doit passer à notre avis pour être un don de l'empereur Henri à la cathédrale. Sur la face de cet autel nous voyons représenté le Christ bénissant et portant le globe sur lequel est tracé le Chrisma, accompagné de trois figures d'anges et d'une représentation de saint Benoît. Les personnages sont abrités par des arcatures en plein cintre soutenues par des colonnettes annelées, et sont nommés dans une inscription composée de deux vers gravés à la partie supérieure et à la partie inférieure de l'autel. Pour la comprendre, il faut se reporter à un épisode de la vie de Henri II qui avait été guéri au Mont Cassin, pensait-il, par l'intercession de saint Benoît. Une tradition très ancienne veut d'ailleurs que le dôme de Bâle ait été reconstruit vers 1019 par l'empereur Henri II ou tout au moins que cet empereur ait largement contribué à la reconstruction. Cette même tradition veut que l'autel d'or soit la marque de l'intérêt que portait l'empereur à cette église. On connaît une autre trace du rôle joué à Bâle par Henri II : les figures de Henri et de sa femme Cunégonde figuraient sur le sceau municipal de Bâle antérieurement au xve siècle. Ce n'est du reste qu'à cette époque tardive, que l'empereur est désigné nominativement comme le donateur de l'autel.

Je ne saurais partager l'avis de ceux qui, s'appuyant sur l'examen du style du monument, ont voulu le rajeunir de cent ans au moins et se sont refusés à le considérer comme une œuvre exécutée dans les vingt premières années du xie siècle. S'il est, à vrai dire, dans tout l'art allemand, une pièce dans laquelle, au point de vue du style du dessin et de l'arrangement des plis, on puisse reconnaître une certaine influence byzantine, c'est bien certainement l'autel de Bâle. Les anges sont traités tout à fait comme ceux que nous voyons dans les monuments grecs. Nous y retrouvons le même allongement des formes, les mêmes attitudes, la même façon de se présenter. Mais ces remarques faites, il faut observer que les physionomies sont franchement allemandes et rappellent tout à fait les dessins et les miniatures des manuscrits.

Entrer plus avant dans l'étude des monuments allemands du xie siècle, ce serait aborder l'histoire de l'art à l'époque romane proprement dite, qui est ici une continuation plus qu'un renouvellement. Il nous suffira d'avoir passé en revue un certain nombre de monuments de la fin du xe siècle et

du XIe prouvant que les traditions carolingiennes ne s'étaient nullement interrompues, que, dès lors, l'époque romane a moins de droit à être considérée comme une sorte de renaissance de l'art et qu'il faut plutôt y voir la continuation et le développement d'un état de choses antérieur. Aussi bien dans des œuvres aussi considérables que l'autel de Bâle, pourrait-on retrouver les traces indéniables d'un style de dessin qui remonte jusqu'au IXe siècle.

Ce n'est pas, du reste, en Allemagne seulement que l'on pourrait faire la même remarque : des miniatures exécutées en France à la même époque montrent que les mêmes traditions, au moins dans certaines contrées de la France, s'étaient conservées tout aussi pures et tout aussi vivaces.

Orfèvrerie romane. — Il est assez difficile de délimiter, au point de vue chronologique, la période que l'on doit considérer, dans l'histoire de l'orfèvrerie, comme pouvant être appelée romane.

Comme nous l'avons déjà remarqué, un certain nombre de monuments qui, par la date de leur exécution, sont considérés comme contemporains des églises romanes à date certaine, ne sont que des spécimens de l'art carolingien, sans que ces monuments présentent des caractères assez tranchés pour être classés dans une série spéciale. Aussi est-il assez difficile d'étudier ces pièces isolément et à peu près impossible de fixer une date exacte, commune à tous les pays de l'Europe, pour le commencement du style roman dans l'orfèvrerie. Le plus simple est d'énumérer par pays et dans l'ordre chronologique les œuvres que l'on peut considérer comme datant du XIe et du XIIe siècle, tout en faisant remarquer que certaines des œuvres de cette dernière époque, si on peut les qualifier de romanes par le style qu'elles accusent, sont cependant contemporaines des premiers monuments construits suivant le système gothique; pour n'en citer qu'un exemple frappant, il est bien évident que les objets montés en orfèvrerie au milieu du XIIe siècle ou ceux donnés à l'époque de l'abbé Suger sont de style roman et cependant contemporains de la reconstruction de l'abbaye de Saint-Denis qui marque l'avènement définitif du style gothique. Il serait cependant tout à fait injuste de retrancher de la série des pièces d'orfèvrerie romane des monuments de cette importance.

Nous avons déjà eu à citer, à propos de l'époque carolingienne, plusieurs monuments conservés au trésor de Conques. Il nous faut revenir encore à ce trésor pour un certain nombre d'œuvres à date certaine qui appartiennent à l'époque romane. Ces monuments ont été tant de fois publiés et étudiés que nous serons très bref à leur endroit.

Dans ce trésor nous trouvons cinq pièces qui ont été faites vraisemblablement à Conques, à la fin du XIe ou au commencement du XIIe siècle,

sous la direction de l'abbé Bégon. Elles sont, au point de vue de l'histoire de l'art, d'importance très diverse.

Le reliquaire de la vraie Croix, destiné à enfermer une relique envoyée par le pape Pascal II (1099-1118), a la forme d'un tableau dressé sur un pied. C'est un médiocre spécimen du talent des orfèvres aquitains au point de vue de la technique du repoussé. On y retrouve encore certaines traditions carolingiennes et on y constate aussi une certaine influence de l'art byzantin qui se traduit surtout dans les accessoires; tels les deux escabeaux placés à droite et à gauche du Christ, sous les pieds de la Vierge et de saint Jean, les entrelacs qui, sur les flancs du monument, servent comme de bordure aux cabochons qui y sont sertis, entrelacs disposés suivant la méthode employée dans un certain nombre de monuments byzantins et dont certains détails aussi indiquent une influence de monuments orientaux.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 456. — Reliquaire ou lanterne de Bégon.

Cette trace de byzantinisme, nous la retrouvons encore dans un reliquaire de forme architecturale appelé reliquaire de saint Vincent, plus communément la lanterne de saint Vincent ou de Bégon, édifice rectangulaire à sa base, octogonal à sa partie médiane, surmonté d'un toit en forme de coupole. Si, dans les figures en buste disposées dans les entre-colonnements, on trouve surtout trace d'art carolingien, il faut bien avouer que les colonnes elles-mêmes qui supportent la coupole, et aussi cette coupole, font penser surtout à des monuments byzantins. Signalons encore, sur le champ qui entoure les bustes, certain travail de repoussé assez particulier, travail fait à l'aide d'un outil qui produit en creux un ornement continu composé de têtes de diamants à base rectangulaire.

Cet ornement, nous le trouvons déjà employé dans l'atelier de Conques, au IXe siècle, sur le reliquaire de Pépin. Nous le retrouvons encore au XIIe siècle, en Limousin, sur la figure de la Vierge d'argent de l'église de Beaulieu.

L'A. dit de Charlemagne, dont on a dit un mot plus haut à propos de la légende qui se rattache à cette pièce d'orfèvrerie, est un monument du XIe siècle, vestige probable d'un grand Crucifix, au bas duquel il était suspendu pour faire pendant à un oméga. Cette pièce est, du reste, plus intéressante au point de vue légendaire que par sa technique, car l'ornemen-

tation, composée en majeure partie de filigranes, ne nous apprend pas grand'chose de nouveau sur les procédés pratiqués par les orfèvres d'Aquitaine. Néanmoins, il faut remarquer que la décoration de cet A, l'emploi à la partie supérieure, sur l'une de ses faces, pour servir d'encadrement à une belle pierre gravée antique, de chatons d'émaux cloisonnés fabriqués suivant la méthode byzantine, est dans un style bien particulier et bien certainement d'une main occidentale.

Dans l'étude de ces pièces, bien entendu, nous faisons abstraction de tous les remaniements, de toutes les restaurations successives qu'elles ont pu subir à travers les siècles. Quelques-unes nous montrent même des vestiges de monuments aujourd'hui perdus qui ont servi à raccommoder certaines parties veuves de leur ornementation. D'autres morceaux, destinés à cacher la nudité du bâti de bois qui forme toujours le fond de ces reliquaires, ont été brutalement découpés à la cisaille dans des monuments que nous possédons encore aujourd'hui. C'est ainsi que deux des plats de côté du reliquaire de Saint-Vincent ont servi vraisemblablement au xvie siècle à former les extrémités du reliquaire de Pépin d'Aquitaine.

Un autel portatif en porphyre d'Égypte, monté en argent niellé, muni d'une date et d'une longue inscription, est un monument excellent des dernières années du xie siècle, fabriqué à Conques et pour Conques. Dans l'inscription, nous apprenons que Pons, évêque de Barbastro et moine de Sainte-Foy, par conséquent de Conques, consacra cet autel pour l'abbé Begon et y renferma des fragments de la vraie Croix et du sépulcre du Christ. Sur les flancs de l'autel figure, sous des arcatures niellées, une série de bustes de saints ou de saintes, également niellés, qui sont, au point de vue du dessin, les meilleurs spécimens que l'on puisse citer de l'art de la fin du xie siècle.

Si cette pièce n'avait point une date certaine, on n'hésiterait point, en face d'une pareille correction et d'un style aussi achevé, à rajeunir d'au moins cent ans la date de fabrication de cet autel.

Un autre autel portatif en albâtre oriental est doublement curieux, d'abord au point de vue de l'orfèvrerie, puisqu'il nous montre la persistance à Conques de motifs d'ornementation empruntés à l'antiquité classique et dont on s'attendrait peu à trouver des échantillons aussi bien exécutés si longtemps après la période carolingienne ; puis, une série d'émaux cloisonnés sur cuivre exécutés à l'imitation des émaux byzantins, mais avec des modifications de technique qui semblent être particulières à l'Aquitaine, particulières même aux ateliers de Conques. Entre ces émaux, médaillons renfermant des bustes du Christ, de saints ou de saintes et les symboles des évangélistes, sont distribués d'autres petits chatons d'émail cloisonné en or qui sont l'imitation exacte des œuvres byzantines.

A propos de cet autel portatif, il faut mentionner comme ayant été fabriqué à Conques même et vraisemblablement avant l'année 1135 un grand coffret en cuir, décoré de plaques d'émaux champlevés sur cuivre, symétriquement disposées sur le couvercle et sur les côtés, émaux champlevés qui sont un des monuments les plus anciens de provenance certaine de l'émaillerie de la France méridionale. Ces émaux, qui représentent des motifs d'art oriental : animaux fabuleux, oiseaux affrontés de chaque côté d'une plante stylisée, oiseaux dévorant des poissons, sont d'ailleurs des imitations aussi parfaites que possible des émaux cloisonnés infiniment plus coûteux à fabriquer.

Bien que nous n'ayons pas, à propos de cette pièce du trésor de Conques, à traiter de l'émaillerie limousine, il est bon de rappeler dès maintenant que l'un des plus anciens monuments de cette émaillerie d'Aquitaine a été fabriqué à Conques et que cette pièce doit être considérée comme très voisine, au point de vue de la technique et au point de vue de la date, d'une châsse conservée aujourd'hui dans l'église de Bellac, qui nous montre la même technique, avec certaines modifications dans les types décoratifs et dans les types iconographiques, puisque dans cette châsse l'artiste s'attaque déjà, au moyen de procédés dont il ne connaît pas encore toutes les ressources, à la représentation de la figure humaine.

L'orfèvre de la châsse de Bellac n'était cependant point de première force, puisqu'il n'a pas varié beaucoup ses types, et que, pour certains symboles des évangélistes, il en a été réduit à imiter les animaux fantastiques qui figurent sur les étoffes d'Orient.

Nous reprendrons plus loin cette histoire de l'origine de l'émaillerie de Limoges, mais il était bon de rappeler ici, à propos des pièces du trésor de Conques, que le coffret exécuté sous la direction de l'abbé Boniface, dont le nom est indiqué sur l'un des médaillons, peut prendre rang tout à fait en tête d'une série de monuments qui continueront à être fabriqués avec certaines modifications de style, mais très peu au point de vue technique, jusqu'à la fin du XIV[e] siècle.

On peut voir par les lignes qui précèdent combien sont rares en France les monuments de l'orfèvrerie du XI[e] siècle. C'est surtout au XII[e] que se développent un certain nombre de formes employées antérieurement par les orfèvres et que les artistes de la première période de l'époque romane semblent avoir copiées et recopiées, sans y apporter de notables modifications. En réalité, pour la France, si l'on comprend sous ce terme l'ancien domaine royal, il faut arriver jusqu'au milieu du XII[e] siècle pour trouver des monuments tout à fait dignes d'attention, surtout si l'on rattache, comme nous, à l'art allemand et à l'art flamand, un certain nombre d'œuvres créées dans la France du Nord et de l'Est.

Ces monuments, par leurs caractères généraux, leur technique, la

manière de comprendre la décoration dont ils témoignent, sont en effet beaucoup plus proches parents des travaux exécutés en Allemagne aux XIe et XIIe siècles que des travaux d'art français. C'est là un point qui jusqu'ici a été trop laissé dans l'ombre, cette influence de l'art des bords du Rhin sur le développement artistique de tout le territoire compris autrefois sous le nom de Gaule. En étudiant l'histoire artistique de notre pays, on a la plupart du temps oublié de faire abstraction de limitations de frontières qui n'avaient point au moyen âge le sens étroit que nous pouvons leur accorder depuis trois ou quatre siècles. En réalité on ne peut pas dire que sur l'une des rives du Rhin on comprît les choses d'une manière, tandis que sur l'autre on les comprenait d'une façon différente. Les courants n'étaient pas aussi tranchés et ce n'est que par des nuances insensibles que l'on passait d'un art que l'on peut considérer comme de caractère allemand ou tout au moins germanique, à ce que nous sommes convenus d'appeler l'art français. Il est évident qu'au premier abord, l'adoption pour le classement des œuvres d'art, de ces limites relativement modernes, est fort commode, mais dans ce cas il ne faut voir les choses que dans leur ensemble, abstraction faite de leurs origines et des influences qui ont pu être exercées grâce à certaines relations politiques ou religieuses. Cette façon d'entendre l'histoire peut être, nous le répétons, excessivement commode, parce qu'elle est simpliste, mais elle s'éloigne sensiblement de la réalité. Quand on prend la peine d'analyser de plus près les monuments parvenus jusqu'à nous, on voit que les circonstances qui ont présidé à leur naissance sont un peu plus compliquées et que, même là où l'on s'attendrait à trouver un style absolument pur, ce style n'est pas exempt de beaucoup de mélanges dont il faut se rendre compte, si l'on veut apprécier le caractère exact de ces monuments.

Dans un pays tel que l'Ile-de-France, où dès le milieu du XIIe siècle s'épanouit et prend son essor un style nouveau d'architecture, ce n'est pas sans étonnement que nous voyons précisément l'un des personnages qui très certainement fit le plus pour l'avènement et la diffusion du style nouveau, celui qui le premier fit construire à la nouvelle mode un édifice tel que l'église abbatiale de Saint-Denis, Suger lui-même, s'adresser à des artistes d'origine étrangère pour fabriquer soit des bronzes, soit des pièces d'orfèvrerie qu'il considérait comme essentiels pour la décoration de son église. Ce fait seul suffit à démontrer combien on ferait fausse route en adoptant, pour une classification artistique à cette époque, les frontières actuelles.

Les travaux sur lesquels nous attirons l'attention du lecteur sont tous antérieurs à l'année 1147, date à laquelle a été vraisemblablement rédigé l'opuscule de Suger sur son administration abbatiale. Dans ce traité fort curieux, l'auteur expose non seulement les accroissements territoriaux,

les améliorations qu'il a faites dans les domaines de l'abbaye, mais encore il passe successivement en revue les différentes constructions, les embellissements exécutés pour la décoration de la principale église de Saint-Denis. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la construction de l'édifice, dont il sera traité au chapitre de l'architecture gothique; mais à côté de cette question purement architecturale, on ne saurait passer sous silence les portes de bronze doré représentant l'histoire de la Passion accompagnée de légendes versifiées, que fit fondre l'abbé Suger, ni les embellissements du tombeau de saint Denis, de l'autel majeur de l'abbatiale, la réparation d'un grand autel d'or qui datait de Charles le Chauve, la chaire ornée, comme celle d'Aix-la-Chapelle, de bas-reliefs d'ivoires et d'animaux de bronze, les vitraux peints par des maîtres de différentes nations, ni les candélabres de cuivre émaillé, ni enfin, et c'est la partie de son exposé la plus intéressante pour nous, les pièces d'orfèvrerie qu'il fit exécuter et dont un certain nombre subsiste encore aujourd'hui.

Nous passons sous silence un assez grand nombre d'autres travaux artistiques exécutés sous sa direction, sur lesquels d'ailleurs nous n'avons que les renseignements donnés par le texte de Suger et dont il n'est pas autrement utile de tenter la restitution.

A l'époque de la Révolution, plusieurs des objets créés au xiie siècle sous la direction de Suger sont entrés dans les collections nationales, et de ce nombre sont trois vases conservés aujourd'hui au musée du Louvre, dont Suger donne la description et pour lesquels il avait composé lui-même des légendes latines versifiées dont il rapporte le texte et que nous trouvons reproduites sur les monuments exécutés sous ses yeux.

La plus importante de ces œuvres, au point de vue du style et de l'aspect décoratif, est sans contredit un vase antique en porphyre d'Égypte, dont les orfèvres, par l'addition de pieds, d'ailes et d'un corps en métal, ont fait un aigle dressé sur ses serres, les ailes déployées, destiné à servir d'aiguière dans les cérémonies liturgiques à l'abbaye de Saint-Denis. Ce monument, de grande dimension, exécuté en vermeil avec le plus grand soin, est certainement l'une des pièces d'orfèvrerie les plus caractéristiques du xiie siècle, au point de vue du style. On ne saurait mieux comparer cette œuvre admirablement dessinée, cet aigle stylisé, qu'aux dessins des animaux héraldiques, si une pareille comparaison était permise pour une époque où le blason n'existait pour ainsi dire pas, tout au moins suivant les principes qui ont été adoptés beaucoup plus tard.

Un autre vase antique, une aiguière en sardonix, de forme plutôt trapue et assez grossière, est devenue, grâce à une monture d'orfèvrerie consistant en un pied godronné, un corps, un bec et une anse, le tout en

vermeil gemmé et filigrané, une œuvre d'une élégance de forme très remarquable et qui rappelle beaucoup les aiguières orientales.

Un troisième vase antique en cristal de roche, décoré extérieurement d'un réseau composé d'alvéoles qui reproduisent assez bien les alvéoles d'une ruche de miel, motif de décoration bien souvent employé dans l'antiquité pour la taille des gemmes ou de l'orfèvrerie repoussée, a lui aussi reçu une monture compliquée toujours en vermeil; ici figurent des pierres fines entourées de filigranes ou alternant avec de larges frises sur lesquelles s'épanouissent des palmettes très serrées et très consciencieusement dessinées à l'aide de filigranes d'une extrême finesse. Ce vase est une œuvre vraisemblablement gréco-romaine qui avait été donnée par un émir d'Espagne au grand-père d'Éléonore d'Aquitaine, femme de Louis VII; le roi en avait gratifié Suger, et Suger l'avait à son tour donnée à Saint-Denis. C'est cette série de circonstances historiques que l'abbé s'est efforcé d'exprimer en deux vers latins, assurément peu remarquables de style et de prosodie, gravés sur les pieds du vase.

Un autre monument important, dont nous n'avons plus que la description dans les inventaires de Saint-Denis, fut élevé également sur l'ordre de l'abbé Suger. C'était une grande colonne en bronze émaillé destinée à supporter une croix, qui passait pour être l'œuvre de saint Éloi. D'après les indications de Suger, d'après les inventaires de l'abbaye de Saint-Denis, dressés au XVII siècle, on peut parvenir à faire une restitution passable de ce grand monument qui rappelait par sa forme une œuvre évidemment conçue sur le même plan et suivant les mêmes données, mais dans des proportions plus restreintes : le pied de croix en cuivre émaillé provenant de l'abbaye de Saint-Bertin, que conserve aujourd'hui le musée de Saint-Omer.

Quels étaient les artistes auxquels Suger eut recours pour exécuter tous ces travaux accessoires? Nous ne parlons pas ici des vitraux, nous parlons des œuvres de bronze, telles que les portes dorées ou les pièces d'orfèvrerie filigranées et émaillées. Il nous dit lui-même qu'il s'adressa pour exécuter ces travaux à des orfèvres de Lorraine qui, tantôt au nombre de cinq, tantôt au nombre de sept, travaillèrent pendant près de deux années à l'abbaye. Il est donc assez difficile de considérer ces monuments comme purement français de style et d'expression, car il ne faut pas oublier que la Lorraine à cette époque était un pays soumis entièrement, au point de vue artistique, à l'influence germanique. La meilleure preuve en est dans un monument dont nous aurons à dire quelques mots, créé à une époque plus tardive que les œuvres exécutées pour Suger à l'abbaye de Saint-Denis : le retable de Klosternenbourg, œuvre authentique de Nicolas de Verdun. Ce monument, dont la date est certaine, et qui porte le nom de son auteur, est une œuvre très considérable, très habile de

dessin, mais qu'on ne saurait en aucune manière rattacher à l'art français du XII[e] siècle. Tout, au contraire, contribue à en faire un monument important de l'art germanique de cette même époque. Le dessin surtout, très caractéristique, est absolument conforme à celui que nous voyons pratiqué par les enlumineurs de manuscrits des bords du Rhin.

Les pièces d'orfèvrerie créées sur l'ordre de Suger dans l'Ile-de-France avant le milieu du XII[e] siècle peuvent donc être considérées comme des œuvres exécutées sous une influence purement germanique. Dès lors comment admettre des délimitations exactes, des classifications *a priori*, pour distinguer en art français et en art allemand ce qui a été fait de l'un et de l'autre côté du Rhin?

On voit par ces exemples qu'une semblable classification est une pure chimère et ne peut en aucune façon tenir compte de la réalité des choses.

En fait, cette influence germanique s'est exercée au point de vue de la technique des arts mineurs et du style adopté pour eux au XII[e] siècle, on pourrait presque dire dans tous les pays situés au nord de la Loire. Des œuvres telles que le tombeau de Henri I[er], comte de Champagne, élevé dans l'église de Saint-Étienne de Troyes à la fin du XII[e] siècle, étaient, elles aussi, un témoignage de l'influence germanique en Champagne. C'était en quelque sorte une grande châsse d'architecture romane, abritant la figure du comte de Champagne, étendue comme dans les tombeaux de pierre. Les côtés étaient percés d'arcatures à jour laissant apercevoir la statue, et le monument tout entier, exécuté en argent et en cuivre, était bordé, comme les grandes châsses créées au XII[e] siècle dans les ateliers des bords du Rhin et en particulier dans ceux de Cologne, de frises où des émaux champlevés alternaient avec des plaques gemmées et filigranées.

Le trésor de la cathédrale de Troyes conserve différents fragments du tombeau de Henri I[er] (plaques de cuivre émaillé et champlevé) et de châsses en cuivre également émaillé, exécutées à la même époque, et surtout un petit coffret en cuivre offrant les figures des Vices et des Vertus. Toutes ces pièces peuvent être considérées comme les témoignages que l'on peut ajouter à celui tiré du tombeau du comte de Champagne, pour affirmer l'influence de l'école artistique germanique sur ce pays au XII[e] siècle. La technique est absolument la même que sur les bords du Rhin et à peine peut-on, dans le dessin des figures, trouver quelques traces d'inspiration purement françaises.

Mais cette influence germanique ne devait pas se prolonger bien longtemps; en effet, les tombeaux des successeurs de Henri I[er], au lieu d'être créés suivant ces mêmes données et suivant ces mêmes formules, furent commandés à Limoges, et les vestiges qui en subsistent encore aujour-

d'hui ne peuvent laisser aucun doute sur l'origine purement française de ces monuments.

C'est qu'en effet, entre le XIIe et le XIIIe siècle, l'art français avait pris une très grande extension, un très grand développement, acquis une telle vogue, qu'on ne pouvait plus songer à demander ailleurs des monuments, dont on trouvait dans notre pays des échantillons admirables et pour lesquels on avait toujours des mains prêtes à travailler.

Cette influence germanique que nous constatons à Troyes, capitale de la Champagne, et que l'on explique sans peine par les mélanges très compliqués d'influences et par les échanges commerciaux qui se faisaient aux foires de Champagne, nous la retrouvons dans un pays encore plus proche de la capitale du domaine royal. Une croix conservée aujourd'hui au musée du Louvre, qui provient de l'abbaye de Saint-Martin de Laon, et qui a dû être exécutée pour un abbé de ce couvent entre les années 1174 et 1205, est, au point de vue de l'orfèvrerie, un monument construit absolument comme les œuvres flamandes, et, au point de vue de l'émaillerie, on reconnaît dans les plaques qui en garnissent le pied, l'influence des artistes qui travaillaient dans la vallée de la Meuse. Ce sont les mêmes associations de couleurs, le même style de dessin.

Si nous tournons nos regards plus à l'ouest, nous retrouvons encore ces mêmes influences artistiques sur un certain nombre de reliquaires provenant de l'abbaye de Saint-Riquier et déposés actuellement dans divers trésors d'églises du département de la Somme, si bien que l'on ne serait pas étonné de rencontrer ces monuments, un peu lourds d'aspect peut-être mais très soigneusement exécutés et d'une forme très cherchée, dans les trésors d'abbayes flamandes.

On voit donc que cette influence peut se manifester, non seulement dans l'Ile-de-France même comme à Saint-Denis, mais dans des pays très voisins de l'Ile-de-France où l'on peut signaler des échantillons répétés de ces infiltrations de l'art germanique.

L'ÉMAILLERIE. — Disons maintenant quelques mots du développement pris par l'art à Limoges au XIe et au XIIe siècle. Nous renonçons complètement à rattacher, comme on a voulu le faire autrefois, l'émaillerie limousine, telle que nous la voyons pratiquée chez nous à la fin du XIe siècle et dans le courant du XIIe siècle, aux spécimens de la même industrie datant de l'époque gallo-romaine. A notre gré, si, dans ces monuments, nous retrouvons employé, en partie tout au moins, le même système technique, les émaux limousins (comme les plus anciens émaux allemands d'ailleurs) sont, d'une façon tellement évidente, l'imitation, puis la simplification des travaux orientaux et des travaux byzantins, que la

logique la plus simple nous interdit de chercher à l'art limousin des origines chronologiquement aussi lointaines.

Sans entrer dans tous les détails que comporterait une pareille discussion, détails qui ne sauraient prendre place ici, on peut affirmer que c'est sous l'influence de l'émaillerie byzantine que l'art de l'orfèvre-émailleur s'est développé, aussi bien sur les bords du Rhin que sur les bords de la Vienne ; qu'ici cette industrie a, d'ailleurs, longtemps sommeillé et que ce n'est qu'à l'extrême fin du XIe siècle qu'elle a pris réellement, et en France surtout pour plusieurs siècles, une grande extension.

Nous n'avons pas à revenir sur les monuments antérieurs à l'époque romane ; nous rappellerons seulement que des œuvres telles que le reliquaire de Pépin d'Aquitaine, à Conques, la reliure de l'évangéliaire et le calice de saint Gozlin, évêque de Toul, suffisent à montrer que, dans le midi comme dans le nord de la France, l'émaillerie s'est développée sous les mêmes influences, et les pièces les plus anciennes que nous puissions attribuer au Limousin, pièces du XIe siècle, viennent encore confirmer cette hypothèse. Les émaux qui garnissent l'A de Charlemagne sont aussi des œuvres imitées très directement de modèles grecs. Ceux de l'un des autels portatifs que nous avons décrits sommairement plus haut, sont également, avec de très légères modifications dans la technique, des imitations de modèles ayant même origine ; mais on y voit déjà, pour peu qu'on les examine soigneusement, certaines simplifications qui amèneront rapidement les orfèvres d'Aquitaine à transformer le travail lent, difficile et coûteux du cloisonné en un travail beaucoup plus sommaire, celui du champlevé ou de la taille d'épargne.

Pourquoi Limoges est-il devenu, au XIe et surtout au XIIe siècle, un centre aussi actif de fabrication d'émaux? C'est là un point qu'il nous paraît bien difficile d'élucider aujourd'hui. En tout cas, on ne pourrait alléguer, pour expliquer ce développement colossal, les mêmes raisons que l'on a données pour le développement pris par l'industrie du bronze, de la dinanderie dans la vallée de la Meuse. Si, dans la vallée de la Meuse, des centres de fabrication se sont établis dans des endroits très proches des mines d'où on tirait les métaux ou tout au moins une partie des métaux dont est composé l'alliage de la dinanderie, les mêmes raisons n'existent pas à Limoges, ville en somme fort éloignée des centres d'où les artistes tiraient le cuivre, principale matière subjective mise en œuvre par eux. Il faut donc renoncer à expliquer complètement ce fait de l'existence de nombreux artistes émailleurs à Limoges.

Il y a quarante ou cinquante ans, on a écrit de nombreuses pages et soutenu entre archéologues de longues polémiques, sans d'ailleurs atteindre aucun résultat définitif, sur la question de savoir à quels ateliers on devait attribuer la priorité pour l'épanouissement de l'art de l'émail-

lerie, aux ateliers allemands des bords du Rhin ou aux ateliers français du Limousin. Cette controverse était d'autant plus inutile qu'à ce moment beaucoup des monuments des plus décisifs, connus aujourd'hui, étaient encore tout à fait inconnus et n'avaient jamais été publiés. Aujourd'hui il est permis, à l'aide de ces monuments, d'être plus affirmatif : les ateliers limousins et allemands n'ont eu entre eux aucune communication ; ils sont nés simplement sous les mêmes influences et se sont inspirés à l'origine des mêmes modèles. Nous avons déjà mentionné une pièce du commencement du XIIe siècle, un coffret conservé au trésor de Conques et portant le nom de l'abbé Boniface. Nous avons mentionné aussi, comme à peu près contemporain de ce coffret que l'on pourrait estimer fabriqué à Conques, une châsse dont l'origine limousine n'est pas douteuse : la châsse de Bellac, plus ancienne de quelques années.

Un certain nombre de plaques provenant de la décoration d'une châsse et faisant partie de la collection de M. Sigismond Bardac, à Paris, sont des spécimens de l'émaillerie limousine, que l'on peut faire remonter à peu près aux temps de la châsse de Bellac, spécimens beaucoup plus soignés, beaucoup plus beaux de tons et dont l'origine est absolument certaine. Sur l'une des plaques où les figures et les ornements s'enlèvent sur un fond réservé ou doré, nous voyons représenté le portrait d'un saint accompagné de la légende *Sanctus Martialis*.

Les origines de cet art se marquent sur les bords du Rhin, dans les ateliers de Cologne et dans ceux de Limoges, de la même façon.

Les premiers émaux champlevés sont, au point de vue de l'aspect du travail, la contrefaçon et la simplification flagrantes des émaux cloisonnés à la byzantine, et grâce à cette tradition, à cette imitation des émaux byzantins, nous voyons persister, dans certains ateliers, l'habitude de traiter quelques parties du dessin, particulièrement fin et soigné dans les émaux champlevés, à l'aide de cloisons rapportées. On constate le fait sur des châsses créées à Cologne, sur des reliquaires tels que celui du bras de Charlemagne, exécuté au XIIe siècle, autrefois conservé au trésor d'Aix-la-Chapelle, maintenant au musée du Louvre ; on le constate également sur des œuvres comme le reliquaire en forme d'ange avec ailes émaillées, provenant de l'abbaye de Grandmont et conservé aujourd'hui dans l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (département de la Haute-Vienne), sur une plaque limousine représentant le Christ de majesté, que possède le musée de Cluny, œuvre très certainement du commencement du XIIe siècle, enfin sur un grand devant d'autel de fabrication limousine conservé aujourd'hui au musée provincial de Burgos et provenant de l'abbaye de Silos.

Cette persistance de certains procédés techniques tout à fait byzantins est encore un argument de plus en faveur de l'origine purement

orientale de cette industrie de l'émail, en dehors des quelques contrées de l'Occident où il a été pratiqué.

A des dates encore plus tardives, nous retrouvons adoptée, dans certains cas, cette même technique byzantine. Nous n'en voulons pour exemple que les chatons d'émail cloisonné en or fixés sur certains reliquaires en argent provenant de l'abbaye de Grandmont, conservés dans des églises du département de la Haute-Vienne, soit les reliquaires d'Arnac-la-Poste, soit le reliquaire de Château-Ponsac, œuvres du XIIe siècle, mais du XIIe siècle avancé, ou sur des châsses qui ne sont pas antérieures au XIIIe siècle, telles que la grande châsse en cuivre repoussé, conservée dans l'église de Moissat-bas (département du Puy-de-Dôme), monument d'un art très perfectionné et qui porte encore sur ses bordures des chatons d'émail cloisonné en cuivre d'un travail assez sommaire.

Examinons maintenant quelques monuments des plus remarquables de la série limousine, qui peuvent être considérés comme des œuvres du plein XIIe siècle.

La plaque funéraire de Geoffroi Plantagenet, jadis conservée à l'église Saint-Julien du Mans, peut passer pour le morceau le plus considérable qui soit parvenu jusqu'à nous de l'émaillerie champlevée du XIIe siècle. On a beaucoup discuté sur la destination et l'origine de ce monument, au sujet duquel ont été accumulées les hypothèses les plus invraisemblables, et cela à une date relativement récente et par des savants que leur connaissance générale de l'art français aurait dû mettre en garde contre des hypothèses aussi risquées. Sans entrer dans le détail de toutes ces discussions, mentionnons seulement l'opinion la plus exagérée en ce genre qui ait été émise jusqu'ici et qui consisterait à faire de ce monument une œuvre d'artistes allemands.

D'un certain nombre de synchronismes qui se peuvent établir à l'aide des chroniques d'Anjou, il résulte que cette plaque est un reste notable du tombeau élevé à Geoffroi, comte d'Anjou et du Maine, dans l'église de Saint-Julien par l'évêque du Mans, Guillaume de Passavant, entre les années 1151, date de la mort de Geoffroi et l'année 1160, date à laquelle ce monument funèbre est mentionné par Thomas de Loches dans sa chronique. On ne saurait y voir, avec Labarthe, un portrait de Henri Plantagenet, roi d'Angleterre en 1154 sous le nom de Henri II. Le costume même que porte le prince dans ce portrait aide également à l'identification, car on y retrouve des pièces d'un costume civil tout à fait analogue à celui décrit dans la chronique d'Anjou et que portait Geoffroi lors de son mariage avec Mathilde, fille de Henri Ier d'Angleterre, en 1129. Cette description du costume d'apparat mentionne notamment des souliers brodés de lions d'or et un bouclier décoré des mêmes attributs, emblèmes

qui n'avaient pas à cette époque la signification héraldique qu'ils devaient prendre quelques années plus tard.

La technique de cette pièce très importante, dans laquelle les chairs sont complètement émaillées à plat, se retrouve exactement la même dans un certain nombre de Christs appartenant au XIIe siècle. Les tons employés ne sont pas différents de ceux que nous trouvons dans les émaux limousins. En tout cas ils s'éloignent très sensiblement, au point de vue de l'harmonie générale, des échantillons de l'art de l'émailleur authentiquement fabriqués sur les bords du Rhin. Il y a assurément un abîme entre ces colorations et celles qu'imaginaient des artistes tels que ceux de Cologne.



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 457. — Plaque funéraire de Geoffroi Plantagenet (Le Mans).

Enfin, il y avait, pour qu'un Plantagenet commandât une œuvre d'émaillerie limousine ou que l'on fît faire pour lui à Limoges une œuvre d'orfèvrerie, des raisons historiques beaucoup plus certaines, dont on a fait bon marché dans l'appréciation de ce monument. Il ne faut pas oublier qu'au XIIe siècle, Geoffroi avait toute espèce de raisons pour être en rapports avec l'Aquitaine, puisque en 1152 Henri son fils devint duc d'Aquitaine par son mariage avec Éléonore. Les rapports mêmes de ce prince ne furent pas des plus agréables pour le Limousin. Il vint souvent à Limoges, notamment pour y piller le trésor de l'abbaye de Saint-Martial; il se rendit également à l'abbaye de Grandmont, dont le trésor eut le même sort. Des faits semblables, attestés soit par les chroniques de Saint-Martial, soit par la chronique de Geoffroi, suffisent amplement à expliquer les relations entre les Plantagenets et l'Aquitaine.

Ces relations expliquent aussi comment le tombeau d'un évêque d'Angers, celui de l'évêque Ulger, a pu également être fabriqué par des artistes de Limoges. C'est du moins ce qui résulte d'une façon abso-

lument certaine de l'examen soit du dessin de la pièce principale, une grande plaque représentant un évêque en costume épiscopal, que nous a laissé Gaignières, soit des fragments de ce monument ayant la forme d'une grande châsse abritant sous des arcatures les figures des principaux dignitaires de l'église d'Angers, qui sont conservés aujourd'hui au musée épiscopal de cette ville. Ce monument, — dont Viollet-le-Duc a publié autrefois une reproduction tout à fait inacceptable en indiquant la tête de l'évêque comme étant exécutée en relief et émaillée sur relief, alors que d'après tous les textes qui concordent avec les dessins, le visage était représenté à plat comme dans la plaque de Geoffroi, — est du reste à peu près contemporain des pièces que nous venons d'étudier brièvement. D'après les conjectures de Linas il aurait été érigé entre les années 1156 et 1160. Nous y retrouvons une disposition fort analogue à celle que nous offre le portrait de Geoffroi et l'emploi, autant qu'on en peut juger par l'aquarelle, des mêmes tonalités d'émaux.

S'il est assez naturel, pour les raisons historiques que nous donnions tout à l'heure, de trouver soit au Mans soit à Angers un monument tel que le tombeau de Plantagenet ou le cénotaphe de l'évêque Ulger, il est à coup sûr plus étrange de rencontrer dès le XIIe siècle un monument de ce genre en Italie, monument n'ayant point, comme certaines châsses, un caractère absolument banal et ayant pu être transporté comme objet de commerce, mais au contraire ayant une destination déterminée. Il faut donc supposer que, dès le milieu du XIIe siècle, les ateliers de Limoges jouissaient d'une réputation presque universelle. C'est ce que semblerait prouver l'existence, dans l'église de Saint-Nicolas à Bari, d'une grande plaque en émail champlevé représentant saint Nicolas couronnant le roi Roger.

Cette pièce qui, au point de vue de la disposition des personnages, rappelle certaines compositions byzantines, a dû être exécutée, ainsi que l'a établi M. Émile Bertaux, entre les années 1139 et 1154. Elle est un peu différente, au point de vue de la technique, des deux monuments importants que nous venons de citer. Les vêtements montrent encore cette préoccupation d'imiter, à l'aide de la taille d'épargne, le vieux système byzantin de l'émaillerie cloisonnée, mais les visages ne sont pas émaillés.

Cette technique, que nous trouvons sur des monuments authentiques de la première moitié ou du milieu du XIIe siècle, nous la rencontrons encore sur d'autres monuments à destination religieuse que nous pouvons maintenant dater d'une façon plus précise qu'on ne l'a fait autrefois. En première ligne, il faut citer une plaque en forme d'amande sur laquelle est représentée la Vierge assise, portant l'Enfant Jésus, figure entièrement émaillée, visage et vêtements, s'enlevant sur un fond de métal réservé.

Cette pièce est conservée dans le musée du château de Goluchow et provient d'une collection formée à Limoges au XIXe siècle.

Il faut rapprocher de ce monument deux plaques provenant vraisemblablement d'une châsse de l'abbaye de Grandmont, qui se trouvent aujourd'hui au musée de Cluny. L'une représente la Rencontre de saint Étienne de Muret et de saint Nicolas; l'autre l'Adoration des Mages. Dans la première nous avons une technique tout à fait analogue à celle de la plaque représentant la Vierge, celle de la plaque funéraire d'Ulger; dans la seconde, nous constatons déjà certaines modifications, notamment l'addition de têtes fondues et ciselées rapportées en relief sur des corps exprimés à plat par le procédé du champlevé imitant le cloisonnage. C'est le même système que nous voyons appliqué sur un monument limousin très important au point de vue de la couleur, que possède également le musée de Cluny, une plaque provenant vraisemblablement de la reliure d'un évangéliaire et représentant le Christ de majesté, accompagné des symboles des évangélistes. Dans ce monument, l'un des plus fins très probablement qui soient sortis des ateliers limousins, tous les vêtements sont dessinés au moyen de cloisons ménagées dans le métal, par conséquent par le procédé du champlevé, et les bordures de ces mêmes vêtements comportent un certain nombre d'ornements faits au contraire à l'aide de cloisons rapportées. Dans cette pièce, la tête du Christ, aussi bien que celles des symboles des évangélistes, sont des pièces de rapport fondues et ciselées. C'est là un spécimen curieux d'une convention artistique dont seuls les Limousins ont donné l'exemple.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 458. — Christ de majesté. Émail limousin du XIIe siècle. (Musée de Cluny.)

Un très beau monument provenant de l'abbaye de Silos, devant d'autel orné de figures d'apôtres disposées sous des arcatures, aujourd'hui au musée de Burgos, est très proche parent de la plaque du musée de Cluny et sort vraisemblablement du même atelier.

Cet atelier limousin a du reste donné naissance à un assez grand

nombre de pièces qui peuvent être comptées parmi les plus réussies de cette série si nombreuse. Il a ceci de particulier qu'il a appliqué très souvent à la décoration de ces monuments de cuivre, outre l'émaillerie, un système de rinceaux gravés d'un style et d'une construction très particuliers, dont on ne retrouve aucun exemple en dehors de Limoges. Il semblerait même, à certains détails de dessin, que les ouvriers qui ont imaginé cette décoration délicate ont pu avoir sous les yeux certains modèles orientaux importés d'Espagne. La chose ne serait pas autrement étonnante puisque, sur un assez grand nombre de monuments limousins, nous relevons des imitations de caractères arabes transformés en ornement et n'ayant plus aucune signification littérale.

C'est de cet atelier que sont sorties des châsses du XII[e] siècle que l'on peut citer comme de véritables types, telles que la châsse conservée dans l'église de Gimel (Corrèze), représentant le martyre de saint Étienne, ou la châsse représentant un sujet éminemment limousin, l'histoire de sainte Valérie, conservée au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, dans la collection Basilewski.

Nous n'avons plus aujourd'hui qu'un petit nombre de grandes châsses, et c'est surtout à des inventaires tels que celui du trésor de l'abbaye de Grandmont, dispersé à la veille de la Révolution, qu'il faut avoir recours. Mais un certain nombre de monuments ayant cette origine, conservés encore aujourd'hui dans les églises des trois départements limousins, permettent de juger un art qui a pour ainsi dire fait le tour de l'Europe dès le XII[e] siècle.

L'un des plus beaux spécimens que l'on puisse citer est la châsse conservée aujourd'hui à Ambazac, dans la Haute-Vienne, et qui était affectée, à Grandmont, à la conservation de reliques des saints de la légion thébaine. Cette châsse d'Ambazac a depuis longtemps attiré l'attention des archéologues par ses proportions grandioses et par sa forme, qui s'éloigne du galbe généralement adopté par les Limousins. Elle affecte le profil d'une sorte d'église munie de bas côtés et sectionnée dans sa longueur par trois transepts non débordants. La décoration consiste en plaques de cuivre gravées ou émaillées, en filigranes et en cabochons, mais nous ne trouvons point sur cette châsse, sauf la représentation de quelques anges dans des plaques de médiocre dimension, de scènes analogues à celles qui figurent sur la plupart des châsses créées à Limoges. La crête elle-même qui surmonte le monument, composée d'une série de rinceaux entrelacés sur lesquels se relèvent, de distance en distance, de gros cabochons, est conçue suivant une formule dont il n'existe que peu d'exemples en France, sans cependant que l'on puisse considérer cet échantillon comme unique. La châsse d'Ambazac est l'un des monuments limousins sur lesquels on a le plus discuté. Elle aussi a été considérée

comme une œuvre allemande. Le fait que, à la fin du XIIe siècle, deux religieux de Grandmont firent le pèlerinage de Cologne, et que l'archevêque de cette ville, ainsi que l'abbé du monastère de Siegbourg, offrirent des reliques à ces religieux qui les rapportèrent dans des récipients que, dans leur récit, ils qualifient de bouteilles, a donné la pensée que la châsse d'Ambazac, aussi bien qu'une autre qui est décrite dans les inventaires de Grandmont et qui portait la signature : *Reginaldus me fecit*, étaient des œuvres créées à Cologne. Une telle supposition était permise il y a cinquante ans; c'est à peine si, aujourd'hui, elle mérite d'être examinée, car précisément plusieurs des caractères tout à fait particuliers à l'orfèvrerie limousine se retrouvent sur cette châsse; toute la décoration, au point de vue de l'émaillerie, en est absolument semblable à ce que nous connaissons de plus authentique en fait de monuments limousins.

La châsse de saint Calmine, conservée dans l'église de Mozac, près de Riom, est encore une œuvre de la fin du XIIe siècle, en tout cas postérieure à l'année 1172, date de l'invention des reliques de ce saint. Nous y voyons représentées des scènes du Nouveau Testament, l'histoire de saint Calmine et de sa femme, sainte Namadie, ainsi que la fondation du monastère de Saint-Chaffre-en-Velay, la construction de l'église de Mozac et du monastère de Tulle. La signature : *Abas Moziacus fecit capsum Petro* pourrait être, à la rigueur, interprétée littéralement, et indiquerait que l'abbé de Mozac, Pierre, était un artiste, si une telle formule n'était pour ainsi dire de style et ne devait beaucoup plutôt s'interpréter : l'abbé Pierre de Mozac fit faire (*fecit fieri*) cette châsse.

Au point de vue de la destination, sinon au point de vue du temps, car elle est sensiblement plus moderne que la châsse de Mozac, il faut rapprocher de cette dernière la châsse de Laguenne qui, après bien des péripéties, a fini par rentrer en France et est conservée au musée de Nantes. Nous citons ici cet exemple, lequel appartient aux vingt-cinq premières années du XIIIe siècle, car, là encore, nous avons la preuve que si les artistes limousins ont employé, pour leurs plus petits monuments d'orfèvrerie de cuivre, à peu près toujours la même formule, quand ils avaient à faire une œuvre ayant une destination spéciale, ils savaient aussi lui donner une forme différente. Ainsi, la châsse de Laguenne affecte, comme la châsse d'Ambazac, la forme d'une église munie de transepts.

Nous pourrions assurément citer pour le XIIe siècle un plus grand nombre de monuments limousins. Nous pourrions même indiquer, comme appartenant à cet art encore roman, beaucoup de monuments du XIIIe siècle, car il est à remarquer que, fort avant dans le XIIIe siècle, la fabrication limousine a conservé un caractère archaïque. Ce fait provient de deux

circonstances : d'abord de la situation géographique de Limoges, — l'Aquitaine, en effet, n'a subi que d'une façon plus tardive l'influence de l'art nouveau né dans le domaine royal, — puis de ce que la fabrication limousine, ayant une très grande extension et ayant longtemps duré, on a conservé un outillage dont les produits pouvaient être considérés comme arriérés relativement à ce qui se passait dans le nord de la France. Pendant fort longtemps les artistes limousins se sont astreints à copier des modèles créés au xi[e] et au xii[e] siècle, surtout en ce qui touche l'ornementation. C'est ainsi que certaines pièces qui ne sont pas antérieures à la deuxième moitié du xii[e] siècle, — par exemple une belle crosse conservée aujourd'hui au musée du Bargello, sur laquelle sont représentés des épisodes de l'histoire de David et des figures allégoriques des vices et des vertus, — ont pu être considérées par certains archéologues comme des œuvres remontant jusqu'au x[e] siècle. Cette crosse, trouvée dans le tombeau d'un évêque de Chartres, lequel a été autrefois mal identifié, fut exécutée par un moine, le frère Guillaume, qui y a inscrit son nom, et elle ne doit pas être antérieure à l'année 1160. C'est un monument fort curieux et d'exécution très fine.

Le développement pris par l'industrie de l'émaillerie champlevée à Limoges, dès l'époque romane, a fait un peu oublier les monuments de même provenance qui n'ont point demandé un supplément de décoration à la polychromie; il existe toutefois quelques œuvres exécutées simplement en métal battu ou repoussé, qui nous montrent l'application du même style à la décoration des objets religieux, mais sans addition d'émail. De ce nombre est une grande châsse provenant de Limoges, conservée aujourd'hui dans les collections du château de Goluchow et offrant la représentation du Christ de majesté accompagné de figures d'évangélistes.

Pour montrer combien cet art limousin confine à l'industrie, il suffira de rappeler que maintes fois on rencontre sur des châsses les mêmes sujets traités de la même manière, et les sujets un peu particuliers tirés de légendes de saints étrangers au Limousin sont rares. Presque toujours l'orfèvre de Limoges s'est tenu à la représentation de sujets qui pouvaient convenir à toutes les églises, sujets empruntés presque sans exception à des légendes de saints dont le culte était universellement répandu ou mieux encore au Nouveau Testament. Ce n'est que très rarement qu'on rencontre des figures rappelant des légendes d'un usage moins fréquent. Par contre, dès que se produit un événement pouvant donner lieu à la création d'un grand nombre de pièces, on peut être certain que l'artiste limousin ne laissera pas échapper cette occasion d'enrichir sa boutique d'un modèle dont le débit est certain. C'est ainsi que, dès le commencement du xiii[e] siècle, les Limousins ont fabriqué en

grand nombre des châsses représentant la mort de l'archevêque Thomas de Cantorbéry, dont on peut voir un échantillon dans le trésor de la cathédrale de Sens.

S'il n'est pas facile, en l'absence des pièces elles-mêmes ou d'images représentant fidèlement les objets avec leurs couleurs, de déterminer exactement à quel signe on peut distinguer une pièce fabriquée à Limoges d'une pièce d'émail exécutée sur les bords du Rhin, il est plus aisé d'indiquer certains caractères spéciaux aux monuments limousins. C'est surtout dans les châsses que nous rencontrons ces signes qui *a priori* doivent déterminer une attribution à Limoges. Les châsses limousines, les plus communes du moins, sont toutes construites en forme de sarcophages, ou de maisons surmontées d'un toit à deux rampants. Elles sont posées sur des pieds rectangulaires dont les faces extérieures sont prises dans le métal composant les plaques de la châsse. C'est là encore une de ces nombreuses modifications industrielles apportées dans la fabrication de l'orfèvrerie par les Limousins. Ce n'est également qu'à Limoges qu'on rencontre ces rinceaux gravés d'un style si particulier dont nous parlions tout à l'heure. Ce n'est encore qu'à Limoges que nous voyons ajouter à des figures exprimées à plat, — soit qu'elles soient recouvertes d'émail, soit qu'on les ait réservées, gravées et ciselées, — des têtes en relief. Cette habitude peut être regardée comme un des caractères les plus frappants de l'art limousin dès le XIIe siècle. C'est enfin exclusivement à Limoges que nous trouvons des châsses surmontées d'une aigrette prise entre les deux plaques qui composent les rampants du toit, crête dont, sauf de très rares exceptions, tous les motifs ajourés sont dessinés suivant le profil d'une entrée de serrure. C'est du moins la qualification que l'on peut donner à ces ouvertures, mais il ne faut pas oublier que nous n'avons ici que la forme simplifiée et stylisée d'une série d'arcatures que l'artiste a voulu représenter d'une façon sommaire et expéditive. Ce même système de percements, nous le retrouvons dans d'autres reliquaires que les châsses proprement dites, notamment dans de petites monstrances très simples en cuivre gravé, montées sur un pied de calice, qui ne paraissent pas avant le XIIIe siècle. C'est encore exclusivement à Limoges que nous voyons fabriquer de grandes figures en cuivre battu, gravées, ciselées et dorées, appliquées sur un champ entièrement émaillé de grands rinceaux terminés par de riches fleurons qui semblent empruntés, au point de vue du dessin et de la coloration, à des étoffes orientales. La présence sur un monument d'un ou de plusieurs des caractères que nous venons d'énumérer doit le faire attribuer forcément à un atelier limousin.

Il est trop rare qu'en archéologie il soit possible, si l'on peut dire, d'émettre des axiomes, pour qu'en face d'une série nombreuse et concor-

dante de monuments, on néglige de déduire les lois et les règles qui ont guidé leur fabrication.

Nous arrêterons ici cette très brève histoire de l'orfèvrerie limousine jusqu'à la fin du XIIe siècle; mais, nous le répétons, on pourrait continuer cette histoire jusque vers 1250 environ, en citant des monuments qui appartiennent bien authentiquement à la première moitié du XIIIe siècle, et qui, d'ailleurs, n'offriraient pas de caractères nouveaux.

Cette fabrication limousine garda, avant tout, un style tout à fait traditionnel; aussi, pour dater un monument de ce genre, faut-il ajouter trente ou quarante ans au moins à la date qu'on croirait devoir lui attribuer si la pièce avait été fabriquée dans le nord de la France, et encore arrive-t-il parfois qu'on se trouve au-dessous de la réalité. Certains monuments de la fin du XIIIe siècle, fabriqués à Limoges, nous montrent encore la persistance visible de traditions de l'époque romane.

Cet attachement à certaines traditions qui, à un moment donné, avaient pu faire la fortune de l'art limousin et qui avaient été acceptées par toute l'Europe, causa précisément la perte de cet art. Parce qu'il ne sut point assez tôt se renouveler, il fut, à l'époque gothique, assez facilement détrôné par des centres de fabrication qui, très certainement, n'eurent jamais la même activité et qui ne produisirent pas toujours des artistes d'autant de talent.

Ivoires de l'époque romane. — On a souvent considéré comme datant de l'époque romane et très probablement du XIe siècle, une série de coffrets en ivoire dont un certain nombre d'échantillons se trouvent dans des musées français ou dans des musées allemands. Ces coffrets sont d'un style assez particulier, de forme octogonale ou rectangulaire, décorés sur leurs flancs d'une série d'arcatures en plein cintre, abritant des statuettes d'un faire excessivement maladroit. Généralement les archivoltes portent des inscriptions où sont écrits les noms des personnages représentés sur le coffre. On a pensé, et c'est l'opinion admise dans les catalogues allemands, qu'on avait là des spécimens d'un art très sauvage créé en Allemagne, vraisemblablement au XIe siècle. Cette opinion a pour point de départ un coffret possédé par le musée de Berlin, qu'une inscription fausse attribue à saint Bernward, évêque d'Hildesheim. Les rédacteurs du récent catalogue du musée de sculpture de Berlin n'ont pas eu de peine à démontrer la fausseté de cette attribution, mais ils n'ont pas abandonné entièrement l'ancienne opinion et font de ce coffret un travail du XIe siècle. En réalité, ces spécimens de sculpture sont des travaux archaïsants et non pas archaïques, très probablement exécutés en Orient sous l'influence de l'art occidental; c'est du moins à ces conclusions que l'on peut arriver en étudiant un coffret provenant de l'abbaye

de Saint-Yved de Braisne, que possède le Louvre, et un autre coffret du même musée provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Maur-les-Fossés. Nous ne pouvons entrer ici dans l'examen des arguments qui militent en faveur de cette origine, laquelle paraît des plus probables. Nous aurions là des objets datant du XIIIe siècle, exécutés par des ouvriers inexpérimentés, et fabriqués à Constantinople d'après des modèles arriérés : objets de pacotille destinés à permettre aux prêtres d'Occident, au temps de l'empire latin d'Orient, d'emporter des reliques dans des coffrets.



Phot. Hanfstängel.

FIG. 459. — Fragment d'un reliquaire de Bamberg. Ivoire.
(Musée national de Munich.)

D'après les dates qui peuvent être attribuées au coffret de Saint-Maur-les-Fossés, ces monuments ne seraient pas antérieurs au XIIIe siècle.

Quelques coffrets d'ivoire exécutés dans les abbayes allemandes, et que l'on peut considérer comme marquant la transition entre l'art carolingien et l'art roman, portent sur leurs panneaux une ornementation caractéristique. Celui de la cathédrale de Bamberg, avec les serpents incrustés dans les écoinçons entre les arcades qui abritent les signes du zodiaque et les fleurettes de verroterie des panneaux, est un des plus remarquables de cette série.

Il ne faut pas oublier, dans cette rapide revue de la plastique en ivoire de l'époque romane, de dire un mot des objets sculptés dans le nord de l'Espagne, objets qui, comme ceux d'orfèvrerie, présentent certains caractères particuliers. La principale de ces pièces est un grand crucifix d'ivoire provenant du trésor de la cathédrale de Léon, possédé par le musée de Madrid. D'après le synchronisme qui peut être établi à l'aide des noms du roi Ferdinand de Navarre et de la reine Sanche inscrits sur cet objet, on peut admettre qu'il a été exécuté entre les années 1037 et 1065. Cet ivoire est sculpté sur ses deux faces. La figure du Christ, exécutée

avec le plus grand soin, n'est pas très différente des sculptures exécutées en France ; mais c'est surtout dans le style des ornements que se fait sentir l'influence exercée, sur des artistes chrétiens du nord de l'Espagne, par le voisinage des ateliers arabes.

Toute l'ornementation, composée d'entrelacs et de feuillages, n'est point sculptée à la façon des œuvres occidentales, mais pour ainsi dire champlevée, refouillée très profondément comme sur les coffrets arabes dont il subsiste encore dans la Péninsule de si beaux échantillons, coffrets dont la fabrication s'échelonne du IXe au XIe siècle. Quelques-uns d'entre eux peuvent être datés d'une façon certaine à l'aide des inscriptions qui généralement entourent le couvercle ; tel est le cas, par exemple, pour les coffrets des cathédrales de Palencia et de Pampelune ou pour un coffret, provenant également d'Espagne, que possède le Louvre (voir fig. 465).

Du crucifix provenant de la cathédrale de Léon, il faut rapprocher un autre coffret conservé également au musée archéologique de Madrid, et qui nous offre, sous des arcatures en plein cintre, la représentation des six béatitudes. Chacune des scènes, accompagnée d'inscriptions, se compose de deux personnages. Le style de ces figures est assurément sauvage, mais très caractéristique. Les physionomies ne sont point celles que nous rencontrons dans les sculptures romanes du midi de la France ; de plus, la façon de présenter les personnages est particulièrement caractéristique. Si la partie supérieure du corps est généralement représentée de face ou de trois quarts, presque toujours la partie inférieure a été représentée de profil. Ce sont les mêmes caractères, les mêmes figures très accentuées, avec de gros yeux, un galbe allongé que nous retrouvons sur une plaque d'évangéliaire que possède le Louvre et qui nous paraît être sortie du même atelier que le crucifix de Léon. Sur cette dernière pièce, en effet, le symbole de l'évangéliste saint Mathieu, un ange, est absolument identique à celui qui figure sur la croix du musée de Madrid.

On trouvera dans la seconde partie de ce chapitre quelques détails sur les coffrets arabes qui, très certainement, ont inspiré les ateliers du nord de l'Espagne, et dont on a pu voir que l'influence s'était fait sentir chez nos sculpteurs du XIIe siècle.

De même que sur certains chapiteaux de l'époque romane bourguignonne nous voyons représenté, sans que le sculpteur se soit douté un seul instant du sujet qu'il sculptait, un épisode de l'histoire fabuleuse d'Alexandre, le voyage du héros dans les airs sur le dos de deux griffons, dont nous trouvons le prototype dans un bas-relief byzantin encastré sur l'une des façades de Saint-Marc de Venise, de même ne faudrait-il pas nous étonner si un jour ou l'autre on découvrait un chapiteau roman portant une représentation plus ou moins sommaire, plus ou moins transformée de la figure de Bouddha portée par un éléphant. En effet cette

représentation hindoue se trouve sur le coffret sculpté en Espagne au XIe siècle dont nous parlions tout à l'heure.

De ces coffrets arabes, précisément à cause d'une certaine communauté d'origine, il faut rapprocher des monuments existant en assez grand nombre dans toutes les collections, — les olifants, — qui généralement ont été conservés dans les églises à titre de reliquaires. S'ils ont pu à l'origine servir d'accessoires dans certaines cérémonies liturgiques, dans la plupart des cas leur emploi a été celui de récipient pour des reliques. Parfois aussi, grâce aux légendes qui s'étaient formées sur certains de ces objets, on les a considérés eux-mêmes comme de véritables reliques.

Nous n'avons pas ici à faire l'énumération des monuments de cette série. Il nous suffira d'indiquer que parmi ces pièces, les unes, qui offrent précisément ce caractère de sculpture champlevée plutôt que modelée qu'on signalait plus haut dans les ivoires espagnols, semblent appartenir à l'art oriental ou à l'art byzantin; quelques-unes même sont peut-être de provenance persane, tel un olifant de l'église de Saint-Bénigne de Dijon, qui fait partie aujourd'hui de la collection du duc d'Oudinot, après être passé dans la collection Baudot de Dijon. Sur celui-ci, nous retrouvons, parmi une ornementation composée d'une sorte de rinceau dont chaque maille renferme une figure d'animal plus ou moins stylisée, la représentation d'un personnage tout à fait analogue à ceux que l'on rencontre parfois sur des coffrets à couvercle prismatique dont l'origine n'est pas douteuse, tel par exemple un coffret du musée d'art industriel de Berlin.

Dans la deuxième classe de ces olifants, il faut placer une série de monuments qui semblent être des copies exécutées en Occident, d'une facture beaucoup plus molle, et dont la date ne paraît guère remonter plus haut que le XIIe ou le XIIIe siècle, — les premiers étant beaucoup plus anciens et pouvant remonter jusqu'au VIIIe, IXe ou Xe siècle, cela soit dit sans tenir compte un seul instant des origines plus ou moins fabuleuses données à un certain nombre de ces objets, d'où les noms : cor de Roland ou cor de Charlemagne, la première qualification étant appliquée à un certain nombre de monuments conservés en Espagne, la deuxième à un cor conservé dans le trésor d'Aix-la-Chapelle.

Il faut remarquer que, sur la plupart de ces instruments, la décoration est délimitée par des séries de bandeaux, réservés vers l'embouchure et le pavillon, au point où venait s'insérer dans des encoches une monture métallique destinée à suspendre le cor, bandeaux qui sont presque toujours décorés d'une série de ces rinceaux plats à la byzantine que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de signaler.

Pour en finir avec les monuments que l'on peut considérer comme de provenance orientale ou ayant été influencés par l'art oriental, il faut

rappeler que les plus anciens pions d'échiquier que nous possédions sont des copies de pions orientaux ou même des morceaux de sculpture orientale. L'éléphant provenant de Saint-Denis, que possède le cabinet des médailles, et qui aurait fait partie du jeu appelé échiquier de Charlemagne, est la copie d'un ivoire hindou exécutée par un artiste arabe du xe ou du xie siècle. N'eussions-nous point une signature sur ce monument qu'il serait assez facile, en examinant les types des personnages, leur attitude, leur costume, de recomposer l'histoire d'un monument qui, pour n'avoir pas été envoyé à l'empereur d'Occident par Haroun-al-Raschid, n'en est pas moins un témoignage curieux de l'échange continuel d'objets d'art industriel qui s'est opéré entre l'Orient et l'Occident dès une époque très ancienne du moyen âge.

Ajoutons que si ces pièces de jeu d'échecs de provenance orientale sont des plus anciennes et des plus curieuses, c'est, par contre, au nord de l'Europe qu'il faut faire remonter l'origine du plus grand nombre de ces monuments. Il semble, en effet, que ce soit dans les pays scandinaves et en Grande-Bretagne qu'ait fleuri pendant longtemps la fabrication de ces pièces, et parfois on pourrait les ranger non plus dans la catégorie des sculptures artistiques, mais dans celle des simples objets de tabletterie.

Limitée à un très petit nombre de pays, cette fabrication a conservé pendant de longs siècles des types qu'elle a répétés à l'infini. Il s'est produit, pour ces monuments, ce qui a lieu aujourd'hui pour les pièces d'échiquiers, en sorte que parmi ces objets, les uns peuvent remonter à l'époque romane, tel un jeu retrouvé dans les îles Hébrides, et d'autres, assurément de même type mais de style différent, peuvent être considérés comme datant du xie et du xiie siècle, bien que la fabrication s'en prolonge en réalité jusqu'au xvie siècle.

Puisque nous disons un mot de ces œuvres du nord de l'Europe, ajoutons qu'un certain nombre d'objets en ivoire sculptés soit en Angleterre, soit en Danemark, nous montrent la persistance de divers motifs de décoration très anciens, datant du viie ou du viiie siècle, dans des objets qui n'ont pas vu le jour avant l'époque romane. Un coffret conservé au Musée britannique et qui parfois a été attribué au viiie siècle, ne nous paraît pas, malgré la maladresse de l'exécution, antérieur au xie siècle. Une plaque conservée au South Kensington, représentant l'Adoration des Mages, n'est également pas antérieure à l'époque romane. Enfin, dans la collection du Louvre, on trouve encore un spécimen de cet art anglo-saxon du xie siècle : une Vierge portant l'Enfant Jésus, dont le prototype est, à n'en pas douter, une Vierge byzantine. Dans d'autres spécimens tels que la croix de la princesse Cunild, morte en 1076, que possède le musée de Copenhague, on voit que cet art septentrional, au point de vue de la plastique, s'est parfois inspiré presque uniquement de l'art alle-

mand. Il en est de même du crucifix en dent de morse qui peut être attribué à la même époque et que possède le Louvre. Ces deux dernières œuvres, n'étaient la matière qui les compose et quelques traces d'entrelacs assez caractéristiques, pourraient être à la rigueur considérées comme des sculptures fabriquées dans la vallée du Rhin.

Pour la période romane, il n'existe pour ainsi dire point de spécimens de la sculpture en ivoire exécutés en Italie. Il semble bien que les œuvres que l'on pourrait attribuer soit à la Toscane soit au nord de la Péninsule et qui présentent un type légèrement archaïque ne sont pas antérieures au XIIIe siècle. Ce n'est guère que par un seul monument, lequel n'est, en somme, que la copie d'une œuvre byzantine, que l'on peut se faire une idée de la façon dont les Italiens ont compris la sculpture en ivoire. Le devant d'autel de la cathédrale de Salerne, dont un fragment très caractéristique au point de vue du style se trouve au musée du Louvre, n'est, au point de vue iconographique comme au point de vue de la sculpture, qu'une traduction libre, mais une traduction, d'une série d'images byzantines. Les sujets représentés dans chacun des compartiments sont empruntés soit au Nouveau, soit à l'Ancien Testament. Il semble que l'artiste ait eu sous les yeux une Bible accompagnée de très nombreuses images commentant d'une façon suivie l'Ancien Testament, la Genèse notamment, et en ait tiré le sujet des petits bas-reliefs qui nous font assister à l'histoire de la Création, de Caïn et d'Abel, de Noé, etc.

Si ce monument n'avait que les caractères d'une copie, il serait en soi assez peu intéressant, puisqu'on connaît d'autres œuvres italiennes du XIe siècle inspirées directement par l'art grec ; mais ce qui le rend particulièrement précieux, c'est que, dans un certain nombre de scènes, l'artiste, se dégageant du style de son modèle, est arrivé à faire œuvre personnelle. Tout en suivant le type iconographique adopté par les ciseleurs byzantins, il a donné à ses personnages plus de vie et plus de réalisme qu'on n'en rencontre d'ordinaire dans les œuvres créées en Orient, surtout à cette époque assez tardive du Bas-Empire. Nous y voyons déjà comme ébauché ce travail de lente assimilation dont les résultats apparaissent en Italie au XIIIe et au XIVe siècle, surtout lors de la formation de l'école ou des écoles de peinture de la péninsule.

II

LES INFLUENCES ORIENTALES[1]

Époque romane. — Déjà facile à saisir pendant le haut moyen âge, l'influence orientale acquiert, durant la période romane, une importance toute particulière. Ce progrès tient à deux causes distinctes: d'une part, l'arrivée continue d'œuvres orientales, et ensuite l'habileté croissante des décorateurs occidentaux, qui les mettait à même de s'assimiler plus complètement ces modèles étrangers.

L'histoire des rapports politiques entre la France et les pays musulmans, à partir du XIe siècle, est trop connue pour que nous y insistions; celle des influences orientales dans la littérature française a été étudiée spécialement par Gaston Pâris; rappelons seulement que, dès avant les croisades, la civilisation musulmane avait pénétré assez profondément celle des chrétiens. Constantinus Africanus, le fondateur de l'École de Salerne, qui mourut au Mont-Cassin vers 1080, avait vécu longtemps à Bagdad et avait voyagé jusque dans l'Inde; et au même moment Abou-Bekr-Mohammed de Tortose parcourait une grande partie de l'Europe. C'est une grave erreur de supposer, comme on l'a fait trop souvent, que les Occidentaux n'ont connu l'Orient que grâce aux croisades; nous verrons plus tard que l'influence de celles-ci sur les arts fut tout autre qu'on ne l'imagine. Notons que les pays les plus reculés de l'Europe fourniraient des preuves irréfutables de ces relations régulières entre Occidentaux et musulmans: presque tous les poids suédois du XIe et du XIIe siècle sont déterminés d'après le système établi par le calife Al-Mamoun pour peser l'or et l'argent; et la façon dont les multiples de l'unité y sont indiqués est analogue à celle que l'on remarque sur certains poids orientaux trouvés en Perse.

Par suite de ce contact permanent et direct entre les chrétiens et les musulmans, l'influence des arts orientaux prit à l'époque romane, dans toute l'Europe, un développement considérable. Un examen rapide des principaux motifs décoratifs le prouvera jusqu'à l'évidence.

L'arbre de vie, rarement représenté isolé à l'époque carolingienne, apparaît plus fréquemment dans les monuments de la période suivante. A vrai dire, pourtant, il semble difficile d'affirmer que certains arbres

1. Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

stylisés, dont divers manuscrits sont décorés, dérivent certainement du Hom oriental. De même, on pourrait hésiter à reconnaître des copies de cet arbre sacré sur des chapiteaux de la crypte de Saint-Léger de Soissons, de Souvigny, de Saint-Généroux, de Gournay, de Nesle, du musée d'Évreux, sur des bas-reliefs de Saint-Mexme de Chinon, sur une pierre tombale conservée au musée de Boulogne-sur-Mer, dans les peintures d'un important manuscrit du XI[e] siècle, l'Apocalypse de Saint-Sever (Bibl. Nat., Ms. latin 8878, fol. 85), sur les broderies de certains tissus, comme la chasuble de saint Thomas Becket, conservée au trésor de Sens, ou le cingulum de saint Edme.



FIG. 460. — Chapiteau d'Asnières. (Musée d'Évreux.)

Quant aux animaux affrontés de chaque côté de l'arbre de vie, il en existe tant de répétitions que l'on ne pourrait songer à les signaler toutes. Les modèles orientaux que nous en avons conservés sont eux-mêmes, d'ailleurs, extrêmement nombreux. Parmi les tissus de style musulman[1], nous citerons le beau fragment (présumé sassanide?) trouvé récemment dans une châsse de l'église Saint-Cunibert, à Cologne; la chasuble de sainte Aldegonde, conservée à Maubeuge; le voile dit de sainte Anne, conservé à Apt, fait pour le calife fatimite Aboul-Kassem-Mostali-Billah, qui régna de 1101 à 1130; l'étoffe trouvée dans le tombeau de l'abbé Ingon († 1025), à Saint-Germain-des-Prés; le suaire de Pierre Lombard, évêque de Paris († 1164); la chape de saint Mexme, conservée à Chinon, curieux ouvrage arabe du X[e] siècle, sur lequel nous reviendrons; l'étoffe de la cathédrale d'Autun, faite pour le ministre d'un calife de Cordoue qui régna au commencement du XI[e] siècle; le suaire de saint Savinien et celui de saint Potentien, au trésor de Sens; l'étoffe qui sert de couverture à un Évangéliaire de la cathédrale de Troyes; le suaire de saint Bernard, provenant de Clairvaux; une étoffe conservée au musée de Nancy; celles du trésor d'Aix-la-Chapelle, de l'ancienne collection Lescalopier; le tissu d'Aix-la-Chapelle où sont représentés des sortes de canards; le soi-disant voile de la Vierge qui aurait été donné par Charles le Chauve à la cathédrale de Chartres; ou encore l'étoffe conservée dans la châsse de

1. Ils datent presque tous du X[e] au XIII[e] siècle, mais il est très difficile de déterminer exactement leurs provenances. Certains d'entre eux ont été fabriqués en Sicile ou dans l'Italie méridionale, ou à Byzance, et peut-être par des ouvriers chrétiens. L'histoire des tissus de cette époque reste à écrire.

saint Mengald, à Huy, etc., car il serait facile de rendre cette liste encore plus longue.

D'autres séries d'objets orientaux ont encore pu servir de modèles, pour le motif qui nous occupe, aux artistes occidentaux : notamment les cristaux et les ivoires. Tel est, par exemple, le célèbre vase en cristal conservé aujourd'hui au Louvre et qui provient de l'abbaye de Saint-Denis ; cette pièce très importante, que Suger reçut de Thibaut de Champagne après 1140 et qu'il donna à l'abbaye, doit dater de la fin du xe siècle. Elle ressemble en effet, comme style, à une autre aiguière en cristal de roche, conservée au trésor de Saint-Marc de Venise, sur laquelle on lit une inscription au nom du calife fatimite El-Aziz-Billah (996-1021) ; sur ce cristal sont affrontés deux lions. Des animaux affrontés se trouvent fréquemment aussi sur les ivoires musulmans, fabriqués pour la plupart en Espagne, qui datent généralement du xe et du xie siècle ; l'un des plus importants, exécuté en 967, d'après l'inscription qu'il porte, pour Almogueira, fils d'Abd-er-Rahman III, calife de Cordoue, et qui est entré récemment dans les collections du Louvre, nous en fournit à lui seul plusieurs exemples ; sur son couvercle nous voyons : deux oiseaux affrontés de chaque côté d'une tige stylisée, deux oiseaux affrontés de chaque côté d'une palmette basse et très large, deux bouquetins affrontés de chaque côté d'une tige, deux quadrupèdes affrontés de chaque côté d'une palmette ; et sur la boîte elle-même : deux bouquetins affrontés avec l'arbre, deux autres de même, deux oiseaux affrontés de même, et deux griffons. Pour ne pas prolonger indéfiniment cette énumération, nous dirons seulement que ce motif figure encore sur divers autres coffrets en ivoire de la même époque, comme ceux du musée du Bargello (collection Carrand) et du musée du Louvre (collection Davillier).

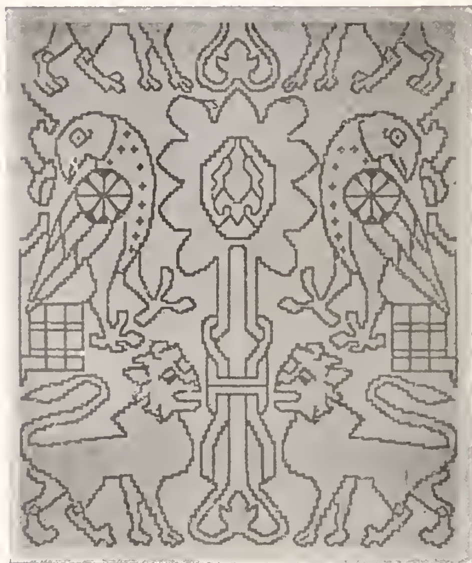


Fig. 461. — Tissu du trésor de la cathédrale de Troyes.

Revenant si fréquemment sur les tissus, les cristaux, les ivoires orientaux, un pareil motif, que sa disposition même rend particulièrement décoratif, devait forcément attirer l'attention des artistes occidentaux de l'époque romane. Aussi l'ont-ils répété à satiété, au point qu'il serait impossible d'arriver jamais à dresser une liste complète des monuments et objets où il se trouve reproduit. Parmi les sculptures françaises les



AIGUIERE EN CRISTAL DE ROCHE

provenant d... [illegible]

Photographie... [illegible]

plus caractéristiques, nous citerons seulement, sans chercher à les classer dans un ordre chronologique, les chapiteaux et bas-reliefs de Vignory (Haute-Marne), Berneuil-sur-Aisne (Oise), Cerny (Aisne), Saint-Étienne de Beauvais, Hérouville-Saint-Clair (Calvados), Marigny (Manche), Secqueville (Calvados), Notre-Dame-de-la-Couture au Mans, le Ronceray à Angers, Fontevrault (Maine-et-Loire), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Saint-Brice de Chartres, Saint-Étienne de Sens, Châtel-Censoir (Yonne), Saint-Cydroine (Yonne), Saint-Genou (Indre), Saint-Savin (Vienne), Saint-Hilaire et Saint-Porchaire à Poitiers, Orcival (Puy-de-Dôme, Moissac (Tarn-et-Garonne), Saint-Sernin de Toulouse, le musée de Toulouse, Viviers (Ardèche), Saint-Trophime d'Arles, etc.

Bien entendu, les sculpteurs français n'ont pas toujours pris la peine de reproduire exactement le modèle oriental qu'ils avaient sous les yeux — leur peu d'habileté, surtout au XIe siècle, les en eût d'ailleurs empêchés — et ils lui ont parfois fait subir des modifications assez étranges; cependant on peut dire, d'une façon générale, qu'ils l'ont copié avec un certain soin. S'ils n'ont pas, le plus souvent, su rendre le style des œuvres orientales, leur inexpérience suffit à les excuser.



Fig. 462. — Chapiteau de Secqueville (Calvados).

Non moins que les sculpteurs, les enlumineurs ont aimé à représenter des animaux affrontés. Dans un Livre de prières notées qui provient de Saint-Martial de Limoges (Bibl. Nat., Ms. latin 1121, fol. 90), on voit, par exemple, deux lions debout qui leurs queues passées, d'abord entre leurs pattes de derrière et relevées ensuite le long du dos[1], appuient sur l'arbre leurs pattes de devant; et, par une erreur fréquente, le peintre ne comprenant pas le sens de son modèle, chaque animal avale une branche de l'arbre et est transpercé par une autre branche. On trouve des animaux affrontés dans beaucoup de manuscrits de l'époque romane (Bibl. Nat., Mss latins 1119, 2208, 2268, 5072, 5301, 15520, etc.), notamment dans ceux de l'école limousine où nous aurons à constater que les influences orientales se sont montrées particulièrement vivaces.

Mais ce n'est pas seulement en France que l'on peut citer de nombreuses applications de ce sujet dans les arts décoratifs. Les autres pays de l'Europe pourraient en fournir beaucoup d'exemples. En Italie, un bas-relief de Torcello, datant du commencement du XIe siècle, en offre un

1. Ce détail, fréquent dans les objets orientaux, se retrouve dans presque toutes les imitations occidentales.

spécimen remarquable ; parmi les sculptures moins anciennes, il faudrait noter un chapiteau de Saint-Michel de Pavie. Pour l'Allemagne (où l'influence orientale semble avoir eu moins d'importance qu'en France, et avoir été reléguée au second plan par l'influence byzantine), les exemples sont assez rares ; parmi les plus caractéristiques, on peut mentionner les sculptures d'Alsleben, de Wechselburg, du château de la Wartburg, de Hamersleben. Ce motif y a d'ailleurs été souvent dénaturé ; ainsi sur la bordure du « manteau de couronnement de Hongrie », brodé au XI[e] siècle par la reine Gisèle, qui est décoré d'oiseaux affrontés avec l'arbre, les animaux ne sont pas disposés symétriquement et parfois l'un d'eux retourne la tête en arrière. Pourtant les artistes germaniques ont su parfois reproduire de la manière la plus heureuse et la plus fidèle leur modèle oriental ; il suffit de citer le peigne liturgique, dit de saint Loup, que possède le trésor de Sens. Enfin, l'art des autres pays de l'Europe nous fournirait également des exemples d'animaux affrontés avec l'arbre, témoin les fonts baptismaux de la cathédrale de Winchester (provenant de Tournai), ou une porte islandaise en bois, conservée au musée de Copenhague.

A propos des animaux affrontés, il faut mentionner ici deux curieux tissus orientaux. Sur le premier, appelé la chape de saint Mexme et conservé à Saint-Étienne de Chinon, on voit des guépards affrontés deux à deux de chaque côté d'arbres très stylisés ; chacun de ces animaux porte un collier et est attaché par une chaîne à un pyrée ou autel du feu ; entre chaque guépard et l'autel, est placé un oiseau qui poursuit un quadrupède. Cette étoffe, qui porte une inscription arabe, doit être une imitation musulmane d'un modèle persan mal compris. Un sujet analogue est plus clairement représenté sur un second tissu oriental, dit le suaire de saint Bertrand, et conservé au Mans, où des lions d'un beau style sont affrontés de chaque côté de l'autel. Il serait intéressant de pouvoir citer une imitation occidentale certaine d'animaux ainsi affrontés ; mais parmi les très nombreuses représentations des animaux affrontés à l'orientale que l'on remarque dans les monuments de l'époque romane, il n'en est pas un seul, semble-t-il, où l'on distingue clairement ce sujet spécial. Doit-on, en effet, le reconnaître dans un chapiteau de Saint-Martin de Brive et dans un chapiteau de Notre-Dame-de-la-Couture, au Mans ? Ce ne serait pas inadmissible, mais nous ne voulons rien affirmer sur ce point. Nous en connaissons, il est vrai, une imitation évidente, mais d'une époque plus reculée : c'est dans un bas-relief grec de la fin du VII[e] siècle ou du début du VIII[e], que M. Cattaneo a publié (*Architecture en Italie*, p. 77) sans parvenir à l'expliquer ; le prototype, ici, devait nécessairement être sassanide.

Comme ils ne comprenaient pas le sens des deux animaux affrontés

avec l'arbre de vie[1], les artistes occidentaux du moyen âge ont souvent, pour plus de simplicité sans doute, supprimé l'arbre et affronté les animaux « directement ». A vrai dire, les Orientaux pouvaient leur en avoir donné eux-mêmes l'exemple, témoin le suaire de sainte Colombe conservé à Sens ; mais c'est là une exception que les artistes romans n'ont été que trop portés à imiter. Il nous suffira de citer, pour la France, les sculptures de Rots (Calvados), Authie (Calvados), La Trinité de Caen, Morienval (Oise), Vermand (Aisne), Saint-Germain-des-Prés à Paris, Saint-Brice de Chartres, Saint-Germain d'Auxerre, Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), Iguerande (Saône-et-Loire), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Saint-Genou (Indre), Jussy-Champagne (Cher), Saint-Genvrin (Cher), Charost (Cher), Saint-Aubin et le Ronceray à Angers, Champdeniers (Deux-Sèvres), Lusignan (Vienne), Aulnay (Vienne), Oulmes (Vendée), Ruffec (Charente), Cognac (Charente), Mozac (Puy-de-Dôme), Saint-Seurin de Bordeaux, Talmont-sur-Gironde, Moissac (Tarn-et-Garonne), Layrac (Lot-et-Garonne), Toulouse (au musée), Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), Rieux-Minervois (Aude), Saint-Paul-de-Mausole, Nîmes, etc. Et il en va de même pour les manuscrits (Bibl. Nat., Mss latins 5^2, 7, 52, 1995, 5321, etc.), bien que dans certains d'entre eux le choix de ce sujet semble être une réminiscence des animaux enlacés de l'école irlandaise.

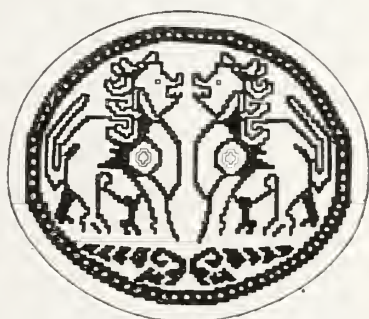


Fig. 465. — Suaire de sainte Colombe (détail).
(Trésor de la cathédrale de Sens.)

Pour les pays étrangers, nous mentionnerons les sculptures de Memleben, Hecklingen, Schwarz-Rheindorf, Sangerhausen, Saint-Géréon de Cologne, en Allemagne ; Karlsburg, Siebenbürgen, Millstadt, en Autriche ; Oviédo et Saint-Isidore de Léon, en Espagne.

L'arbre de vie n'est pas seulement accompagné, dans les œuvres orientales, d'animaux lui faisant face ; il l'est souvent d'animaux qui lui sont adossés. Les deux motifs, sans doute, sont généralement réunis, comme le prouvent notamment le suaire de saint Potentien, déjà cité, et un tissu conservé à Saint-Cunibert de Cologne ; mais celui des animaux adossés à l'arbre paraît quelquefois seul, comme sur une belle étoffe conservée à Bamberg, le coffret d'Almogueira au musée du Louvre, un flacon en cristal de roche conservé au trésor de Quedlinburg, le manteau

1. Il ne faut pas confondre ce motif oriental avec celui qui représente deux animaux (généralement des colombes, des paons ou des griffons) affrontés et buvant dans une coupe ou dans un vase. Ce dernier sujet, d'origine chrétienne et grecque (les Grecs en ayant d'ailleurs emprunté la disposition aux Persans), a été souvent figuré à l'époque romane.

exécuté en 1155 pour Roger II de Calabre (nous l'examinerons plus loin), ou certains miroirs en bronze dont on connaît de nombreuses répliques.

Les décorateurs occidentaux ont imité très souvent ce sujet, tantôt en conservant, tantôt en supprimant l'arbre de vie, dont ils ne comprenaient pas la nécessité; souvent aussi ils ont réuni deux paires d'animaux, affrontés ou adossés, sans les séparer nettement, de sorte que les deux motifs se confondent; parfois même ils ont mélangé le tout avec des détails de tradition purement barbare. Parmi les sculptures françaises nous citerons seulement les plus caractéristiques, comme celles de Vermand (Aisne), Bruyères (Aisne), Saint-Brice de Chartres, Saint-Étienne de Sens, Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Cérisy-la-Forêt (Manche), la cathédrale du Mans, Saint-Aubin d'Angers, Champdeniers (Deux-Sèvres), Airvault (Deux-Sèvres), Déols (Indre), Issoire (Puy-de-Dôme), Saint-Front de Périgueux, Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), Rieux-Mérinville (Aude), Saint-Victor de Marseille, etc. Pour l'Italie, on pourrait mentionner les sculptures de Saint-Michel de Pavie, ou certains chapiteaux de Saint-Ambroise de Milan; pour l'Allemagne, les chapiteaux de Hecklingen, Hamersleben; pour la Flandre, les fonts baptismaux de Winchester. Les brodeurs n'ont eu garde de négliger un motif aussi décoratif; nous le retrouvons plusieurs fois, notamment sur les ornements de saint Thomas Becket, conservés à Sens; les émailleurs s'en sont inspirés, comme le prouve le coffret de Sainte-Foy, au trésor de Conques, et les enlumineurs également, comme on peut le voir dans plusieurs Bibles (Bibl. Nat., Mss latins 7 atlas, 8, 8² atlas, etc.); l'un d'eux a même, dans une lettre d'un Flavius Josèphe (Bibl. Nat., Ms. latin 5058, fol. 7), su tirer de ce sujet un parti remarquable.

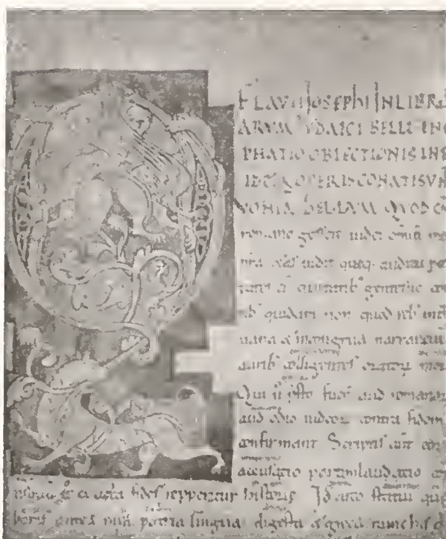


FIG. 464. — Lettre d'un manuscrit de Flavius Josèphe.
(Bibl. nat., ms. latin 5058, fol 7.)

On voit souvent, sur des chapiteaux français de l'époque romane — (ce sont eux qui nous fournissent les exemples les plus nombreux, car nous avons malheureusement peu de spécimens des arts industriels français de cette période) — des animaux monstrueux qui ont deux corps et une seule tête. Sans doute cette anomalie, qui excitait dès lors l'indignation de saint Bernard, provient quelquefois de l'imagination déréglée des sculpteurs, ou se rattache à des traditions septentrionales et barbares,

comme à Champdeniers, à Saint-Seurin de Bordeaux ou à Angoulême; mais parfois aussi elle dérive de modèles orientaux : nous n'en voulons pour preuve qu'une très belle étoffe arabo-sicilienne, publiée par Bock (*Geschichtlicher Entwickelungsgang der Seiden und Sammt-Fabrication*, p. 2), où quatre lions, ayant une seule tête commune à leurs quatre corps, sont disposés devant un arbre de vie. C'est sans doute quelque objet de ce genre qui a pu inspirer les sculpteurs à Beauvais (Musée), Saint-Gildas-de-Rhuys (Morbihan), Moissac, Angoulême, Puypéroux (Charente), Saint-André de Sorède (Pyrénées-Orientales), Saint-Martin-du-Canigou (Pyrénées-Orientales), Saint-Victor de Marseille, etc., ainsi qu'à Saint-Ambroise de Milan, Saint-Celse de Milan, la cathédrale de Modène, Monza, Sessa-Aurunca, en Italie, ou à Mülhausen en Saxe, à Innichen dans le Tyrol; et il en est de même pour les enlumineurs, comme le prouvent entre autres un Légendaire du XI[e] siècle (Bibl. Nat., Ms. latin 5031, fol. 62 v.), et une Bible limousine (Bibl. Nat., Ms. latin 8^2, fol. 170 v; voir aussi le Ms. latin 8).



Fig. 465. — Détail du coffret d'Almogueira. (Musée du Louvre.)

Il est encore un autre motif, où les animaux occupent le rôle principal, que l'Orient a fait connaître aux ornemanistes de l'époque romane : c'est celui des animaux s'entre-dévorant. Mais, cette fois encore, il ne faut rien affirmer avant d'avoir examiné les monuments avec attention. Ce sujet a pu en effet, comme nous l'avons brièvement indiqué plus haut pour l'époque carolingienne, être suggéré aux artistes occidentaux par deux genres de modèles très différents, les uns septentrionaux et barbares, les autres orientaux. Généralement il est facile de discerner l'origine du modèle qui a été copié; les ornemanistes irlandais ont en effet toujours dessiné des files d'animaux enchevêtrés, se mordant les uns les autres, et pris dans des entrelacs. Les Orientaux, au contraire, ont presque toujours représenté la lutte de deux animaux isolés, l'un monté sur le dos de l'autre. C'est ce que l'on constate facilement en regardant les objets musulmans; ainsi sur le coffret en ivoire d'Almogueira, au musée du Louvre, on voit, répété deux fois, un groupe composé d'un bouquetin mordu par un lion qui lui a bondi sur le dos; de même sur un coffret en ivoire légué au Louvre par le baron Davillier, et sur une étoffe conservée

à la cathédrale de Périgueux figurent des lions tenant sous eux des quadrupèdes qu'ils s'apprêtent à dévorer. Sur le manteau de Roger II de Calabre, au trésor de Vienne, chef-d'œuvre de l'art sicilien du XIIe siècle (1133), on notera également deux groupes, composés chacun d'un lion terrassant un chameau, disposés symétriquement de chaque côté d'un arbre de vie.

Ce sont des objets de ce genre qui ont servi de prototypes aux chapiteaux de la cathédrale du Puy, où des lions sont mordus par des oiseaux montés sur leurs dos, à celui de Saint-Eutrope de Saintes, où des griffons mordent des oiseaux perchés sur leurs dos, ou encore à celui du musée du Louvre, où deux oiseaux mordent deux quadrupèdes sur le dos desquels ils se tiennent. Il en va de même pour certaines enluminures, comme dans l'Apocalype de Saint-Sever (Ms. latin 8878, fol. 85 et 185 v.).

On retrouve également ce sujet sur un chapiteau d'Altenburg (Basse-Autriche) et sur un curieux chapiteau de Hamersleben (Allemagne), où l'on voit un lion monté sur le dos d'un chameau qu'il s'apprête à dévorer; ce dernier groupe est placé à côté d'un arbre stylisé : on pourrait croire que le sculpteur avait vu le célèbre manteau de Roger II de Calabre. Ce motif, enfin, revient fréquemment dans les arts industriels; il nous suffira de citer une mosaïque consacrée au musée de Reggio, ou encore, dans la série des ivoires, diverses crosses, comme celles de Vannes, d'Altenburg (Basse-Autriche), un oliphant (peut-être de fabrication byzantine?) conservé à Prague, et divers pions de trictrac, comme celui du musée du Louvre, ou celui qui appartient à Mme la comtesse R. de Béarn : ce dernier semblerait copié sur un médaillon du coffret d'Almogueira au Louvre. Parmi les tapisseries, il faudrait signaler surtout celle dont les fragments sont conservés à Saint-Géréon de Cologne et au musée de Lyon. Notons enfin que les artistes ont quelquefois, comme à l'époque carolingienne, représenté la lutte de l'oiseau et du serpent, par exemple dans une Bible (Ms. latin 8 atlas, fol. 171 v.), ou celle du griffon et du serpent, comme dans les sculptures de l'église San-Fidele à Côme.

L'oiseau éployé, vu de face (généralement un aigle), que l'on remarque sur divers monuments romans, peut également avoir été emprunté aux musulmans; il peut d'ailleurs dériver aussi de modèles byzantins, où l'aigle impérial (souvenir de l'antiquité latine) a souvent été représenté de cette manière. En tous cas il figure souvent sur les objets orientaux, témoin le suaire de Saint-Germain d'Auxerre, la chape dite de Charlemagne, les étoffes conservées à Copenhague et à Périgueux, le coffret en ivoire d'Almogueira, au Louvre, ou l'un de ceux du musée de South-Kensington, exécuté pour un calife de Cordoue au Xe siècle. Des pièces de ce genre ont pu inspirer les auteurs des chapiteaux de Tracy-le-Val (Oise), Morienval (Oise), Lucheux (Somme), le Ronceray à Angers, Courcôme

(Charente), Issoire (Puy-de-Dôme), Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy, Moissac, Toulouse (au musée), Elne (Pyrénées-Orientales), le Thor (Vaucluse), Embrun (Hautes-Alpes), etc. ou encore de Saint-Ambroise de Milan ou Saint-Celse de Milan. Parfois l'oiseau est représenté de trois-quarts, comme dans les disques émaillés du coffret de Sainte-Foy à Conques; c'est encore là une disposition qui peut être empruntée à des objets musulmans, comme le prouvent la petite aiguière en cristal conservée à Marval (Haute-Vienne), ou les écussons qui ornent les épaules du griffon en bronze qu'abrite le Campo-Santo de Pise.

Parmi les animaux dont nous venons d'étudier les diverses combinaisons, et dont les Orientaux ont fourni les modèles à nos artistes du moyen âge, il s'en trouve un certain nombre qui n'ont aucune réalité et sont des produits de la pure imagination. On ne doit pas s'en étonner, puisque les musulmans, interprétant trop à la lettre un passage du Coran qui en réalité ne s'applique qu'aux idoles, se sont abstenus souvent de figurer dans leurs monuments, non seulement les hommes, mais encore les animaux, et se sont plu à imaginer des êtres en dehors de la nature; de là sont nés le griffon, l'oiseau à tête humaine, l'aigle à deux têtes.

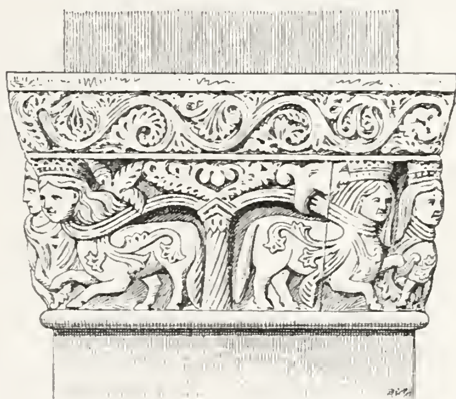


Fig. 466. — Chapiteau de l'église Saint-Pierre de Pavie.

Le griffon, qui a généralement la tête et les ailes d'un oiseau, le corps du lion et la queue du serpent, figure dans les plus anciennes mythologies orientales; il a été connu des Grecs et des Romains et a été reproduit par les sculpteurs sassanides, témoin un bas-relief de Tagh-e-Bostan, qui date de l'époque de Chosroès II (590-628). Aussi les Occidentaux adoptèrent volontiers cet être fantastique qui se trouvait signalé à leur attention et par les traditions classiques et par les objets importés d'Orient. S'inspirant de monuments tels que le suaire de saint Potentien, l'étoffe conservée à la Major d'Arles, ils le sculptèrent à Secqueville, à Bayeux, à Notre-Dame-de-la-Couture et à la cathédrale du Mans, Fontevrault, Saint-Aubin d'Angers, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Saint-Éloi de Châteauneuf, Notre-Dame-du-Port à Clermont, Mozac, Cavaillon, Saint-Paul-Trois-Châteaux, Elne, Saint-Pierre de Maguelonne, etc., et le peignirent dans de nombreux manuscrits.

L'oiseau à tête humaine, bien que d'origine purement musulmane (ce serait celui sur lequel Mahomet monta au ciel), a moins souvent été représenté par les Orientaux; il figure cependant sur divers tissus, comme celui que possède le musée du Vatican, et sur des miroirs en bronze dont on

connaît de nombreux exemplaires (l'un au musée du Louvre). Les artistes romans s'en sont parfois inspirés, comme dans certaines sculptures de Nesle, le Mans, Poitiers, Chauvigny, Saint-Benoist (Vienne), Champdeniers, Saint-Antonin, le Thor, Saint-Michel de Pavie, et notamment de Saint-Pierre de Pavie.

L'aigle à deux têtes, qui décore si heureusement le tissu conservé à Périgueux, et qui a été emprunté par les musulmans à l'art oriental de l'époque la plus reculée, a également été reproduit par les sculpteurs romans, comme le prouvent notamment le tailloir d'un pilier de Moissac et un beau chapiteau conservé au musée de Toulouse.

Ce sont là les seuls animaux fantastiques dont l'art musulman ait fourni l'idée aux artistes de l'époque romane. Ceux-ci ont d'ailleurs quelquefois renchéri sur ces modèles et poussé plus loin encore la fantaisie. C'est, croyons-nous, ce qui s'est passé notamment à la cathédrale de Bayeux, dont certains bas-reliefs fort connus ont depuis longtemps intrigué la curiosité des archéologues. M. Ruprich Robert, qui les a longuement étudiés (*Architecture normande*, t. I, p. 197, fig. 252 et 255), a voulu y voir une influence chinoise ou indienne ; mais les bronzes qu'il a comparés à ces sculptures leur sont certainement postérieurs, et nous ne voyons aucun lien commun entre le véritable art de l'extrême-Orient au XIIe siècle (dont il est assez délicat de se faire une idée très exacte) et les bas-reliefs de Bayeux[1]. Ceux-ci ne sont, à notre avis, que des imitations plus ou moins lointaines de motifs musulmans, exécutées dans un atelier où certaines traditions de l'art barbare (voir surtout les deux dragons enchevêtrés) demeuraient encore très vivaces. La page que Viollet-le-Duc a consacrée à l'influence de l'art hindou nous paraît être une de celles où l'éminent architecte, entraîné par son imagination, n'a peut-être pas assez tenu compte de la réalité des faits. La seule preuve que l'on pourrait donner d'une influence hindoue est l'emploi du svastika, ou croix gammée, dans un assez grand nombre de monuments occidentaux du moyen âge. L'usage de cet idéogramme, fréquent dans l'art barbare et usité encore aujourd'hui dans le pays basque, tient à des causes très diverses ; comme ce n'est pas un véritable « ornement », nous n'insisterons point sur cette question, d'ailleurs fort obscure.

A côté des animaux fantastiques, on peut mentionner l'éléphant, qui est originaire des pays orientaux et qui semble avoir beaucoup frappé, par sa masse imposante, l'esprit des hommes du moyen âge. Ces derniers,

1. Au sujet des rapports artistiques entre la Chine et l'Occident durant le moyen âge, cf. : S. W. Bushell, *Chinese porcelain before the present dynasty* (*Journal of the Peking oriental Society*, 1886) ; — F. Hirth, *Ancient porcelain, a study in Chinese mediæval industry and trade* (*Journal of the China branch of the Royal Asiatic Society*, 1888) ; — Strzygowski, *Seidenstoffen aus Aegypten im Kaiser-Friedrich Museum* (*Jahrbuch der Kgl. Museen zu Berlin*, 1905).

qui ne purent guère en voir (Haroun-er-Rachid en donna un à Charlemagne), l'ont connu sans doute par la tradition classique, mais surtout par les objets orientaux : tel le célèbre ivoire de la Bibliothèque Nationale, qui provient du trésor de Saint-Denis, où il faisait partie d'un jeu d'échecs appelé naturellement « l'échiquier de Charlemagne » ; il peut remonter au IXe ou au Xe siècle et semblerait, d'après son style, avoir été exécuté dans le Pendjâb ; telle encore l'étoffe qui provient du tombeau de Charlemagne et qui est conservée à Aix-la-Chapelle. L'éléphant a souvent été représenté dans les sculptures de l'époque romane, comme à l'Ile-Barbe, près Lyon, à l'église de Montierneuf, à Poitiers, à Aulnay, à la Trinité de Caen, etc. Sur plusieurs chapiteaux, comme sur certains chandeliers allemands en bronze de la fin de l'époque romane, la bête porte sur son dos une tour : ce sont donc probablement des ivoires orientaux (pièces d'échiquier ou autres) qui ont dans ce cas servi de modèles. On savait d'ailleurs très bien, en Occident, quel était le pays d'origine de cet animal : l'auteur de la carte du monde peinte dans l'Apocalypse de Saint-Sever a soin de faire remarquer qu'on trouve dans l'*India* des *elephantos ingentes*.

Dans tous les motifs décoratifs auxquels nous avons pu reconnaître jusqu'à présent une origine orientale, les animaux, réels ou fantastiques occupent le rôle principal. Toutefois la grammaire ornementale des peuples de l'Europe a encore reçu de l'Orient d'autres éléments plus simples et peut-être moins frappants, mais néanmoins très intéressants : ce sont ceux qui appartiennent au règne végétal.

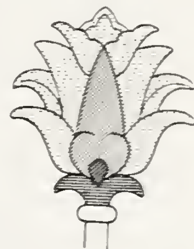


Fig. 467. — Palmette-fleur, art sassanide (Ispahan).

Nous avons déjà, pour l'époque carolingienne, montré les origines de la fleur stylisée orientale, — (que M. Riegl appelle Akanthuskelch ; cf. *Stilfragen*, p. 328) — en faisant remarquer qu'elle n'apparaît clairement que dans un seul monument, la mosaïque de Germigny-des-Prés, inspirée probablement d'un modèle persan. Ce motif semble disparaître ensuite et nous n'en retrouvons guère d'exemples en Occident avant le XIIe siècle. Avant cette même époque il est d'ailleurs rare dans l'art musulman (aussi rare qu'il sera fréquent après le XIIIe siècle), bien qu'on le remarque au portail nord de la mosquée de Cordoue (fin du Xe siècle) et dans diverses étoffes attribuées à l'époque fatimite, comme celle du musée de Nancy. Pourtant, il aurait dû, croirait-on, se répandre plus vite en Occident, grâce à la diffusion des monuments byzantins. L'art grec, en effet, l'a adopté avec empressement, lui a donné sa forme définitive, et c'est à lui, pensons-nous, que les musulmans et les Occidentaux l'ont repris vers la fin de l'époque romane, comme le prouvent de très nombreux

manuscrits. Aussi, n'était sa première origine persane, nous ne le considérerions pas comme vraiment « oriental », dans le sens que nous avons donné à ce mot. — La fleur stylisée orientale a eu, en France, un grand succès; on la remarque, inspirée de modèles byzantins, dans beaucoup de miniatures, notamment dans une belle Bible qui provient de Saint-Martial de Limoges (Ms. latin 8 atlas, fol. 105, 149, 217). Un peu plus tard, nous la retrouverons dans d'autres objets limousins, les émaux champlevés; mais nous indiquons seulement ici ce fait, sur lequel nous aurons à revenir. On pourrait également la signaler sur certaines étoffes de l'époque romane, comme la chasuble de saint Thomas Becket.

Cette fleur stylisée n'est d'ailleurs pas, à l'époque romane, le seul élément de décoration végétale que nos artistes aient, directement ou non, reçu des Orientaux. Ils leur ont pris encore, semble-t-il, une façon particulière de représenter la feuille. On en a la preuve quand on compare aux feuillages des cristaux arabes, comme ceux du Louvre, de Marval, de Quedlinburg, de Venise, ou à ceux de certains ivoires, comme les oliphants (exécutés pour la plupart à Byzance, sans doute, mais dans le style oriental), ceux de diverses sculptures assez fines du XIe et du XIIe siècle déjà citées, notamment le bas-relief de Viviers, le tympan de Marigny, les chapiteaux de la Trinité de Caen, Cérisy-la-Forêt, Saint-Aubin d'Angers, Déols, la cathédrale d'Angoulême, Saint-Seurin de Bordeaux, du musée de Toulouse, du musée de Côme, etc. L'analogie est frappante : le rinceau se compose toujours d'une tige unie courbée régulièrement, ayant alternativement à droite et à gauche des feuilles symétriques qui garnissent le creux de la courbe ; ces feuilles, dont un côté est souvent lisse, présentent de l'autre trois ou quatre dents qui correspondent à des évidements de la surface. Ce genre de feuillage, dont on retrouve le type primitif dans les plus anciens monuments arabes, comme la mosquée d'Ibn-Tulun, au Caire, a dû être emprunté par les musulmans aux Byzantins, comme l'a montré M. Riegl (*Stilfragen*, p. 295 et suiv.). C'est sans doute grâce à ces derniers qu'il s'est répandu en Italie et en Allemagne plus tôt qu'en France, dès le VIIIe et le IXe siècle. Il est demeuré, d'ailleurs, presque partout identique à lui-même.

Non contents d'emprunter aux Orientaux des modèles de feuillages ou de groupements d'animaux, les artistes occidentaux de l'époque romane leur ont pris, les considérant comme des ornements sans signification, les inscriptions que portent souvent les objets musulmans. Séduits par le caractère très décoratif des lettres arabes, ils les ont copiées dans leurs peintures et leurs sculptures, sans se rendre compte qu'ils traçaient le nom d'Allah sur des objets destinés au culte chrétien. C'est là une des seules manifestations de l'influence orientale qui soit connue depuis long-

temps, grâce aux articles de M. de Longpérier et de Courajod. Mais bien des exemples peuvent en être cités, dont certains, croyons-nous, n'ont pas encore été signalés. A la cathédrale du Puy se trouve une porte en bois, décorée de peintures, qui paraît avoir été exécutée entre 1050 et 1075; on y voit une inscription arabe très défigurée qui ressemble à la formule « il n'y a d'autre Dieu qu'Allah ». Une autre église auvergnate, celle de la Voûte-Chilhac (Hte-Loire), possède une porte du même genre, avec une bande décorée d'un ornement, indéfiniment répété, qui n'est autre chose que la déformation très stylisée d'une lettre coufique; cet ornement se voit sur divers objets de style oriental, comme le tissu de Vernet (Pyrénées-Orientales) ou une broderie (du XIIe siècle) au musée de Cluny. Cette même lettre très dénaturée sert encore à décorer plusieurs peintures de l'Apocalypse de Saint-Sever, dont l'enlumineur avait certainement un amour particulier pour les caractères coufiques, car il a orné le frontispice de ce manuscrit d'une pseudo-inscription que M. de Longpérier a comparée à celle d'une tombe arabe de Badajoz, datée de 1045. Une fausse inscription arabe encadre de même une miniature d'un Missel de la Bibliothèque de Mantoue, publiée par M. Venturi (*Storia dell' arte italiana*, t. III, fig. 419). Les sculpteurs romans ont parfois reproduit, eux aussi, des inscriptions coufiques: témoin un bas-relief du musée de Lyon, et des chapiteaux du musée de Toulouse et de Saint-Guilhem-le-Désert, un linteau de Saint-Pierre-de-Rèdes (Hérault). On en remarque également sur la porte du tombeau de Bohémond († 1111), à Canosa, et sur diverses pièces d'orfèvrerie, comme le retable émaillé de Klosterneuburg, exécuté par Nicolas de Verdun en 1181, et une châsse célèbre d'Oviedo, « l'arca santa ».



Fig. 468. — Rinceau stylisé (mosquée d'Ibn-Tulun, au Caire).



Fig. 469. — Détail d'un chapiteau.
(Musée de Toulouse.)

Enfin, au lieu de s'inspirer de certains détails empruntés à des objets orientaux, les décorateurs de l'époque romane allèrent parfois plus loin encore et copièrent, purement et simplement, un objet oriental. Nous en avons un exemple dans la mosaïque de la cathédrale de Lescar, et surtout dans un très curieux chapiteau de la cathédrale de Chartres, de la fin du

XIIe siècle; on y voit un homme descendu de cheval pour menacer de son épieu un lion qui vient de tuer un quadrupède. L'imitation de quelque pierre gravée sassanide paraît ici indubitable.

Conclusion. — Les listes de monuments que nous avons données montrent clairement la part considérable qui revient aux influences orientale dans l'art décoratif en France pendant la période romane. Pour ce qui touche la sculpture monumentale, notamment, — on sait pourquoi nous avons dû lui emprunter tant de nos exemples — il n'est peut-être pas une seule église où l'on ne puisse découvrir l'imitation de quelque objet d'origine musulmane. Sans doute les édifices des diverses régions n'en présentent pas tous un égal nombre de preuves, et ceux de l'ouest, du centre et du midi semblent plus intéressants, à ce point de vue, que ceux de la Normandie ou de la Bretagne, où les traditions de l'art septentrional et barbare demeurent prédominantes. Mais on n'en trouverait peut-être pas un seul où les influences orientales fassent totalement défaut. Il serait particulièrement intéressant de chercher à déterminer pour quelles raisons certaines provinces ont été plus soumises que d'autres à ces influences; mais ce serait aussi une tâche très délicate, que l'état actuel de nos connaissances ne permettrait pas de mener à bien. Notons toutefois le rôle très important que les manuscrits ont dû jouer sur ce point, comme sur tant d'autres. Tout en déplorant que l'histoire de l'enluminure soit encore si mal connue, nous pouvons citer à l'appui de cette thèse un fait assez caractéristique. Au cours d'un examen méthodique des manuscrits romans de Saint-Martial de Limoges conservés à la Bibliothèque Nationale (il y en a plus de soixante-dix), nous avons constaté que les influences orientale et byzantine y tenaient une place considérable; remarquant, d'autre part, que les orfèvres limousins ont accepté avec empressement, eux aussi (nous y reviendrons plus tard), certains motifs orientaux et byzantins, nous avons été amené à nous demander si les fleurs stylisées des châsses émaillées ne dériveraient pas de celles, toutes semblables, qu'on remarque dans les manuscrits limousins. Sans vouloir rien affirmer, nous nous bornerons à faire remarquer que cette coïncidence est singulière. Le rôle des grandes Écoles monastiques, quand il sera connu, expliquera sans doute la transmission de bien des traditions décoratives.

Quoi qu'il en soit, et de quelque façon qu'elles se soient produites, — certains détails ont prouvé qu'elles venaient de plusieurs côtés à la fois, — les influences orientales ont eu, à l'époque romane, une importance considérable. Et l'on peut expliquer leur succès, du moins jusqu'à un certain point. Il semblerait, en effet, que les décorateurs romans aient été attirés vers l'art musulman à cause de sa stylisation très prononcée. Son parti pris de disposition symétrique dut leur plaire parce qu'il n'exigeait,

pour être compris, presque aucun effort d'imagination, et parce qu'il ne demandait pas, pour être reproduit, des mains bien habiles. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que des artistes peu exercés, comme ceux de cette époque, incapables de rendre exactement la complexité de la nature, se bornent nécessairement et inconsciemment à en reproduire quelques-uns des traits essentiels, imprimant ainsi à leurs œuvres une stylisation très accentuée. Aussi conçoit-on facilement que ces artistes, trouvant dans l'art musulman des modèles où ce choix des caractères principaux, où cette « stylisation », était déjà réalisée, les aient copiés avec empressement, vu qu'ils y trouvaient une partie de leur travail faite à l'avance.

On ne doit pas croire, en effet, que les artistes romans aient d'abord été séduits par le charme, par la valeur artistique des objets orientaux. Ce qu'ils y ont d'abord vu, c'est une mine de « sujets » faciles à imiter ; et ils se sont occupés du « motif » décoratif (sans en comprendre le sens), bien avant de chercher à en reproduire le caractère d'art : tous les monuments français du XIe siècle le démontrent jusqu'à l'évidence.

Bien plus, on saurait difficilement prouver que nos artistes d'alors aient jamais songé à s'assimiler ce « style » de leurs modèles orientaux. Au XIIe siècle, sans doute, ils en eussent parfois été capables, et certaines œuvres que nous avons citées tendraient même à le faire supposer. Mais les décorateurs du moyen âge n'ont jamais visé au pastiche servile, absolument contraire à leurs idées et à leur tempérament. Et nous pensons que si, dans certaines œuvres romanes, on pourrait être tenté de reconnaître une reproduction voulue du « style » oriental, cela tient seulement à ce que, dans ces œuvres, l'habileté de l'artiste et la stylisation vers laquelle il tendait, ont amené un résultat analogue à celui que les mêmes raisons avaient produit en Orient : en un mot il y aurait là, pour nous, une simple coïncidence, facilement explicable, d'ailleurs, puisque des mêmes causes dériveraient les mêmes effets.

BIBLIOGRAPHIE

I

LES IVOIRES — LE BRONZE — L'ORFÈVRERIE — L'ÉMAILLERIE

F. DE LASTEYRIE, *Histoire de l'orfèvrerie*. — LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2e édition, t. I. — J. VON FALKE, *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*, 1888, in-8°. — ÉMILE MOLINIER, *Le trésor de la cathédrale de Coire (Grisons)*, 1895, in-fol. — Ed. AUBERT, *Le trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, 1872, in-4°. — A. DARCEL, *Le trésor de Conques*, 1861, in-4°. — DE LASTEYRIE, *Observations critiques sur le trésor de Conques* (*Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, t. XVIII, p. 122). — CH. DE LINAS, *Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine* (*Gaz. arch.*, 1887). — Abbé BOUILLET, *L'église et le trésor de Conques*, 1892, in-8°. — BOCK, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle*, 1866, in-4°. — Aug. von WEERTH, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*.

1866, in-4°. — Barbier de Montault, *Le trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle* (*Bull. mon.*, 1887). — Darcel et Molinier, *Musée du Louvre, Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, 1891, in-12. — Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza* (*Bull. mon.*, 1884). — Zettler et Enzler, *Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle zu München*, Munich, 1876, in-4°. — Riaño, *The industrial arts in Spain* (*South Kensington Museum Art Handbooks*, in-8°. — *Album de la Exposición histórico-europea*, Madrid, 1892, in-f°. — Bouchot, *Les reliures d'art de la Bibliothèque nationale*, 1888, in-8°. — Ém. Molinier, *Collection Spitzer*, t. I[er] : *Orfèvrerie religieuse*, in-f°. — Babelon, *Le cabinet des Antiques à la Bibl. nat.*, gr. in-4°. — Digot, *Notice sur l'Évangéliaire, le calice et la patène de saint Gozlin*. (*Bull. mon.*, t. XII). — C. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans la région de la Meuse belge*, 1876, in-8°. — Marquet de Vasselot, *Trésor de l'abbaye de Quedlinbourg* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898). — Wacker-Nagel, *Die goldene Altartafel von Basel*, 1857. — Bock, *Der Kunst und Reliquienschatz des Kölner Domes*, 1870, in-8°. — L. Palustre, *Le trésor de Trêves*, 1895, in-4°. — Ém. Molinier, *L'émaillerie*, 1890, in-12. — De Linas, *Émaux champlevés de l'école lotharingienne*, 1866, in-4°. — Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux de la couronne*, 1868, in-f°. — E. Rupin, *L'œuvre de Limoges*, 1900, in-4°. — *Gazette des Beaux-Arts*, articles de MM. Molinier et Marcou sur l'*Exposition rétrospective de l'art français en 1900*. — Ém. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV (1[re] partie) : *Orfèvrerie religieuse et civile du v[e] à la fin du xv[e] siècle*; t. I[er] : *Les ivoires*. — Hans Græven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, série I, 1898; série II, 1900. Rome, in-8°.

II

LES INFLUENCES ORIENTALES

(Voir ci-dessus les ouvrages mentionnés page 429-430). — E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*. Paris, 1902, in-8°. — E. Bertaux, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*. Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École de Rome, t. XV, 1895. — L. Courajod, Note sur des inscriptions arabes ou pseudo-arabes. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1876. — Chaudruc de Crazannes, De la monnaie arabe frappée dans le moyen âge par les évêques de Maguelonne. *Revue archéologique*, t. V, 1848. — Desmichels, *Tableau historique des descentes et de l'établissement des Sarrasins en Provence pendant les* IX[e] *et* X[e] *siècles*, Paris, 1851, in-8°. — Henry, Lettre à M. de Longpérier sur l'emploi des caractères arabes... *Revue archéologique*, 3[e] année, t. I, 1846. — Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*. Traduction de Furcy-Raynaud, Paris, 1886, 2 vol. in-8°. — De longpérier, De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation, chez les peuples chrétiens de l'Occident. *Revue archéologique*, 2[e] année, t. II, 1846. — F. de Mély, Notice sur un chapiteau de la cathédrale de Chartres, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*. 1891. — Pigeonneau, *Histoire du commerce de la France*, Paris, 1885, 2 vol. in-8°. — Riant, *Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre-Sainte au temps des croisades*, Paris, 1865, in-8°. — J. Amador de los rios, Influencia de los Arabes en las artes y literatura españolas, *Boletin de la real Academia de la historia*, t. XXXIII, 1898. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XI[e] *au* XVI[e] *siècle*, Paris, 1854-1868, 10 vol. in-8°; *L'art russe*, Paris, 1877, in-8°. — Wright, *Early travels in Palestine*, London, 1848, in-8°. — Wuestenfeld, *Die Uebersetzungen arabischer Werke in das lateinische seit dem XI[n] Jahrhundert*. Göttingen, 1877, in-4°.

CHAPITRE IX

L'ART MONÉTAIRE[1]

Les monnaies, par la variété, la précision et l'autorité des renseignements qu'elles fournissent sur la forme des monuments antiques, se présentent à l'historien de l'art comme des documents particulièrement précieux, qu'il s'agisse de retracer l'aspect général des édifices d'architecture depuis longtemps détruits, ou de déterminer l'attitude et le style de statues dont aucune réplique ne nous est parvenue. Envisagées sous ce point de vue, les monnaies doivent être réparties entre les divers chapitres d'une histoire de l'art au fur et à mesure qu'on les appelle en témoignage. Mais, si elles sont des documents, elles sont aussi en elles-mêmes des œuvres d'art dont la réunion forme un groupe ayant un caractère propre. Les figures qui ornent les monnaies, considérées comme de petits bas-reliefs, se rapprochent de la sculpture; elles s'en séparent cependant par l'uniformité du cadre qui leur est imposé et par la technique : de tout temps les graveurs de médailles et monnaies ont formé une classe d'artistes distincte.

Les signes de christianisme ne pouvaient prendre place sur les monnaies, qui sont essentiellement chose publique, que du jour où la religion chrétienne était devenue en quelque sorte religion d'État. Et, comme le christianisme n'eut pas tout d'un coup un caractère officiel, de même voit-on les symboles chrétiens apparaître progressivement sur les monnaies, et, à mesure que la religion dont ils étaient la marque s'avançait vers un triomphe définitif, s'y multiplier pour y figurer bientôt à l'exclusion de tout autre au moment où la domination de l'Église devint elle-même exclusive. Constantin n'eut pas plus tôt délivré l'Italie de la tyrannie de Maxence (27 octobre 312), assuré, d'accord avec Licinius, la paix religieuse par

1. Par M. Maurice Prou.

l'édit de Milan (313), et, par des mesures ultérieures, marqué sa faveur à la religion chrétienne, que la croix parut comme emblème dans le champ des monnaies de quelques ateliers.

Mais le type principal, le type qui orne la face des monnaies, reste toujours l'effigie impériale. Au IV[e] siècle, le buste de l'empereur est posé de profil, exceptionnellement de face ; les épaules et la poitrine sont recouvertes de la cuirasse et du paludamentum, ou, plus rarement, d'une chlamyde d'apparat ornée de broderies ; la tête est ceinte d'une couronne de laurier ou d'un diadème formé de plaques d'orfèvrerie, de pierres et de perles alternant avec des feuilles (fig. 470, 2). On voit apparaître, dès le temps de Constantin, un simple bandeau orné de perles sur les bords, et, à son sommet, d'un cabochon, qui deviendra le type ordinaire du diadème aux V[e] et VI[e] siècles ; même, sur des monnaies de petit module, le diadème n'est plus indiqué que par un rang de perles. L'empereur se montre encore casqué, armé de la lance et du bouclier (fig. 470, 8) ; plus rarement il tient le sceptre ou la *mappa* ; au VI[e] siècle, c'est d'ordinaire le globe crucigère qu'il tient dans la main droite (fig. 470, 6). Eusèbe rapporte que Constantin s'était fait représenter sur des monnaies d'or, le visage tourné vers le ciel, les mains étendues dans la posture de la prière ; ces monnaies, que l'on n'a pas jusqu'ici retrouvées, pourraient bien n'avoir existé que dans l'imagination de l'historien, à moins que celui-ci n'ait eu en vue les pièces sur lesquelles paraît la tête de Constantin, ceinte d'un bandeau d'étoffe, le regard dirigé en haut, comme s'il contemplait l'apparition du signe de la croix ; mais c'est là une explication trop ingénieuse et que contredit l'existence de têtes analogues pour d'autres empereurs que Constantin, tels que Crispus et Delmace ; sans doute il ne s'agit que d'une effigie divinisée. La tête de face, coiffée d'un casque entouré à sa base d'un diadème perlé et muni d'une crête, qu'on voit sur les monnaies d'or dès le IV[e] siècle, devient un type commun sous Anastase et ses successeurs (fig. 470, 6, 8 et 10). Sur les monnaies byzantines, c'est de face que se présentent d'ordinaire les bustes impériaux ; à partir de Tibère Constantin, la coiffure consiste d'ordinaire en un diadème dont les détails varieront à travers les siècles, mais qui consiste essentiellement en un large cercle de métal orné de perles sur les bords, et qui enferme le sommet de la tête ; de chaque côté tombent des pendants de perles qui encadrent le visage ; enfin il semble que le cercle entoure une calotte au sommet de laquelle s'élève une croix (fig. 470, 13, 14 à 17).

Les empereurs du IV[e] siècle, non contents de mettre leur buste au droit de la monnaie, se faisaient encore graver au revers, et cette fois, en pied ; sous Héraclius (610-641) et ses successeurs la figure en pied de l'empereur apparaît souvent à l'exclusion du buste ; on pourrait dire qu'elle a passé de la face postérieure sur l'antérieure ; dans ce cas l'empereur tient

le globe crucigère, ou encore le globe et la croix; il est debout ou assis; quand l'empereur a des associés, ses fils ou d'autres, ceux-ci sont à ses côtés (fig. 470, 11).

Les plus anciennes monnaies sur lesquelles on ait signalé la présence de la croix, symbole chrétien, sont des monnaies de bronze frappées à Tarragone au nom de Constantin en l'an 314 (fig. 470, 1). Mais la croix n'est pas le type principal; elle est comme perdue dans le champ du revers à côté du type principal, un type païen, la figure du Soleil ou celle de Mars; et, puisqu'on ne la trouve pas sur les monnaies correspondantes des autres ateliers, l'on peut conjecturer qu'elle a été mise là non par ordre de l'empereur, mais comme un signe distinctif, un différent d'émission choisi par le procurateur de l'atelier. Quant au monogramme du Christ, dit Constantinien, il se montre pour la première fois au revers de pièces frappées à Tarragone entre 317 et 323, à côté de deux Victoires (*Victoriæ lætæ*) ou d'une enseigne (*Virtus exercitus*). Après la fondation de Constantinople en 330, les symboles chrétiens, cessant d'être relégués comme accessoires, devinrent de véritables types monétaires. Constantin, au dire d'Eusèbe, s'était fait peindre, lui et ses enfants, foulant aux pieds le Dragon, personnification du Mauvais Esprit, et le transperçant d'une lance; c'est une représentation analogue, l'écrasement de l'ennemi du genre humain, qu'on trouve au revers d'une monnaie de Constantin dont il existe plusieurs exemplaires : dans le corps d'un serpent est fiché l'étendard appelé *labarum*, surmonté du monogramme du Christ, et accompagné de la légende *Spes publica*; sur l'étendard on remarque trois petits cercles qui représentent probablement les médaillons encadrant les effigies des Augustes.

Un type dont les monnaies de Constantin Ier, de Constantin II, de Constance II, de Constant et de Delmace offrent de nombreux exemples est celui de deux soldats accostant le *labarum* planté entre eux et marqué du monogramme du Christ (fig. 470, 5). Citons encore une pièce d'argent sur laquelle l'empereur Constantin est figuré en costume militaire, debout et tenant le *labarum*. Une mention spéciale est due aux monnaies de consécration frappées après la mort de Constantin et sur lesquelles cet empereur est qualifié de divin; le buste y est toujours voilé; la plupart portent des signes chrétiens, par exemple le globe placé dans la main de l'empereur et marqué d'une croix monogrammatique. Mais les plus remarquables sont celles où l'on voit l'empereur voilé, monté dans un quadrige, tendant la main vers une main divine issant du ciel; ce sont là des monnaies dont le caractère chrétien avait frappé Eusèbe, qui en a fait une exacte description.

Cependant les sujets purement chrétiens étaient encore des exceptions sur les monnaies de Constantin et de ses immédiats successeurs; on

pourrait en dire autant des sujets purement païens. Si Jupiter, Mars, le Soleil y apparaissent encore, on leur préfère ou des divinités qui ne sont que les personnifications d'un bienfait dont l'empereur a doté le peuple romain comme la Liberté, la Sécurité, la Concorde, la Victoire, ou de simples figures allégoriques, Rome, Constantinople, Carthage, l'Afrique, Hercule étouffant le lion, symbole du courage de l'empereur. Encore christianisera-t-on bientôt ces allégories : sur une pièce de Népotien (350), le globe que tient la ville de Rome, figurée par une femme assise, est surmonté du monogramme du Christ. Plus tard la Victoire portera une croix (fig. 470, 6, 8, 9). On doit aussi remarquer que, parmi les divinités qui figurent sur les monnaies de Constantin et de Constantin II, il en est une au moins, le Soleil, sous les traits de laquelle les Chrétiens pouvaient reconnaître leur dieu. Les Pères de l'Église, s'appuyant sur un passage de la Bible, aimaient comparer le Christ venu pour éclairer le monde, à l'astre du jour. Quelques monuments chrétiens du IVe siècle nous montrent le Christ sous les traits du Soleil; sans compter que, sur les monnaies, c'était l'empereur plutôt que le Soleil qu'on avait voulu représenter : témoin la pièce où, aux pieds du Soleil et tendant les mains vers lui, est agenouillé un petit personnage, figure du peuple romain, suppliant son souverain, tournant vers lui ses regards avec ses espérances comme vers l'être d'où lui vient la lumière, *claritas Reipublicæ*. Ne sait-on pas aussi que Constantin avait mis sous son nom une admirable statue d'Apollon qu'il avait fait transporter d'une ville de Phrygie à Constantinople?

Après Constantin et ses fils, les figures allégoriques deviennent rares sur les monnaies, exception faite de la Victoire dont l'image, au contraire, se présente de plus en plus fréquemment à mesure qu'on avance dans le Ve siècle. La cause en est qu'elle symbolise les triomphes de l'empereur; or les types monétaires les plus communs à cette époque sont ceux qui glorifient le souverain et qui rappellent ses succès militaires : l'empereur relevant une province agenouillée, renversant un ennemi qu'il transperce de sa lance, debout au milieu des nations agenouillées ou entre deux captifs, couronné par la Victoire, recevant une Victoire des mains du Soleil, etc.

Ces triomphes, l'empereur en est redevable à Dieu. On se plaît à le rappeler. L'empereur restaure la chose publique et ramène les temps heureux parce qu'il ne s'avance que la croix à la main : tenant d'une main le globe nicéphore et de l'autre le labarum, il est debout sur un vaisseau que guide la Victoire. Si ses troupes repoussent les nations barbares, c'est qu'elles marchent sous l'étendard sacré. Constance II se fait représenter debout, tenant le labarum et un sceptre, couronné par la Victoire debout derrière lui, et autour de cette scène se développe l'inscription : *Hoc signo victor eris*, celle-là même que Constantin disait avoir lue dans

le ciel, accompagnant la Croix, la veille de la bataille du pont Milvius en 312. Le monogramme du Christ accosté des lettres A et Ω apparaît occupant tout le champ du revers sur les monnaies de Constance II et sur celles de Magnence. A partir d'environ l'an 350, ni Jupiter, ni Mars, ni aucune divinité qui ne puisse être considérée comme une figure allégorique, ne se présente plus sur les monnaies.

En 360, Julien, césar depuis 355, est proclamé Auguste; il tente une restauration du paganisme, et pendant les trois ans que dure son règne les dieux reparaissent sur les monnaies ; Apollon, Jupiter, et surtout les dieux égyptiens, Anubis, Sérapis, Isis et le bœuf Apis. Hélène, femme de Julien, se fait représenter avec les emblèmes d'Isis. Mais Jovien, successeur de Julien, reprend en main le labarum; il y a cependant quelques monnaies de Jovien avec les figures d'Isis, d'Anubis et d'Harpocrate, derniers reflets du paganisme.

D'ailleurs nous touchons au moment où l'imagerie monétaire s'appauvrit ; la Victoire va se répéter incessamment au revers des monnaies, soit qu'elle s'avance présentant une couronne et une palme, soit encore que, posée de face, elle tienne une couronne et un globe crucigère (fig. 470, 7), ou bien qu'au repos elle s'appuie sur une croix, jusqu'à ce que sous Justinien elle devienne le type ordinaire des monnaies d'or. Cependant les Barbares menacent l'Empire, puis l'envahissent. Il semble que l'on célèbre et proclame d'autant plus les triomphes des armées romaines qu'ils sont plus rares. Quant aux monnaies d'argent et de bronze, on se contente de les marquer au revers de lettres numérales indiquant la valeur, ou d'une croix.

Car la croix triomphe. Et à partir de Léon I[er] (457-474) il n'y a pas une monnaie qui ne porte une croix ou le monogramme du Christ, au moins comme type accessoire, par exemple aux mains de la Victoire, de Rome, ou de l'empereur. A partir de Tibère Constantin (578-582), peut-être même de Justin II (565-578), la Victoire cède souvent la place à une croix haussée sur des degrés; c'est là un type à noter, car il a été un prototype pour l'art monétaire des Francs. La croix entre deux cyprès qui s'inclinent vers elle, qu'on remarque sur des monnaies d'Héraclius et Héraclius Constantin (613-641) et de Constant II (641-668), n'est qu'une exception.

Nous sommes arrivés à la période dite byzantine. Les tendances anthropomorphiques du sentiment religieux qui se traduisent dans le culte des images, vont se manifester sur les monnaies. Le buste du Christ bénissant et tenant le livre des Évangiles, la tête appuyée sur la croix, les cheveux et la barbe longs, avec la légende de Jésus-Christ roi des rois (*Ihesus Xristus rex regnantium*), apparaît pour la première fois sur une monnaie d'argent de Justinien II (685-695); c'est le type ordinaire du Christ. Quant au Christ aux cheveux crépus et à la barbe courte qu'on

remarque sur des pièces du même prince (fig. 470, 14) et sur celles qu'il a frappées avec son fils Tibère IV (705-711), il est exceptionnel et ne reparaîtra plus. Mais la représentation du Christ ne devait pas être maintenue sur des monuments officiels pendant le temps que le pouvoir fut aux mains d'empereurs qui proscrivaient les images saintes du Christ, de la Vierge et des Saints. Et, en effet, de l'avènement de Léon l'Isaurien (717) à la mort de Théophile (842), la croix est le seul emblème chrétien sur les monnaies[1]. Le buste du Christ reparaît sur les monnaies de Michel III (842-867); puis sous Basile I[er] et Constantin VIII (869-870), nous trouvons le Christ de majesté, assis sur un trône à dossier, la main gauche appuyée sur le Livre des Saintes Écritures, bénissant de la main droite (fig. 470, 15), type qui persistera jusqu'à Manuel I[er] Comnène (1258-1265). Il est utile pour l'histoire de l'art de noter que le type du Christ imberbe n'apparaît sur les monnaies des empereurs byzantins que sous Constantin XIII et Eudoxie (1059-1067), sans que d'ailleurs l'on abandonne le type barbu. La Vierge, à laquelle les Grecs de Constantinople avaient une dévotion si particulière, ne se montre cependant sur les monnaies que sous le règne de Léon VI (886-912); son buste seul est figuré; elle a la tête voilée, les bras écartés dans un geste de prière (fig. 470, 15); bientôt, sous Jean Zimiscès, nous la verrons tenant sur sa poitrine un médaillon encadrant la tête du Christ enfant. Vers le même temps, nous trouvons ou le Christ ou la Vierge, debout à côté de l'empereur, et étendant la main sur sa couronne en signe de protection (fig. 470, 16).

On connaît la célèbre plaque d'ivoire du Cabinet des Médailles, peut-être originairement le centre d'un triptyque, et sur laquelle sont sculptés l'empereur Romain IV et sa femme Eudoxie (1068-1071), protégés par le Christ placé entre eux, debout sur un escabeau et étendant ses mains sur leur tête. Le même sujet se retrouve sur un sol d'or de ces souverains; la seule différence est que, sur la monnaie, Romain et Eudoxie tiennent l'un dans la main gauche, l'autre dans la main droite, le globe crucigère; c'est donc en tout cas la même symétrie de mouvements sur laquelle M. Molinier a insisté à propos de l'ivoire. Au revers de la monnaie sont figurés les trois fils d'Eudoxie; de là on pourrait induire que les figures des porphyrogénètes occupaient les volets latéraux du triptyque; mais comme trois personnages auraient violé les règles de la symétrie, on n'avait peut-être représenté que Michel et Constantin comme sur une autre monnaie d'Eudoxie.

1. J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, t. II, pl. XLII, n° 1, attribue à Michel I[er] (811-813) un sol d'or avec le buste du Christ; mais quoique Michel I[er] ait momentanément rétabli le culte des images, c'est là une monnaie qu'on peut reporter à Michel III, étant d'ailleurs toute semblable à une autre que le même Sabatier (pl. XLIV, n° 12) donne à Michel III, et rappelant un sol d'or aux effigies de Michel III et Théodora, avec le même buste du Christ.

L'archange saint Michel a ce caractère de protecteur sur les monnaies de Michel VI le Stratiotique (1056-1057) ; cependant, si placé à la gauche de l'empereur il l'aide à tenir l'étendard, c'est à la main divine figurée de l'autre côté qu'est réservé le privilège de toucher la couronne impériale. Plus tard, sous Isaac II l'Ange (1185-1195), l'archange reparaîtra soit comme protecteur, soit comme auxiliaire de l'empereur l'aidant à soutenir l'épée, l'étendard ou la croix, soit encore seul tenant le globe crucigère. Saint Constantin accompagne Alexis I[er] Comnène (1081-1118), saint Georges, Jean II (1118-1143), et saint Théodore, Manuel I[er] Comnène (1143-1180).

Quelque variés dans leur détail que soient les types des monnaies impériales byzantines, ils ne répondent qu'à deux idées : la glorification de l'empereur, la proclamation de la souveraineté divine et de la puissance des saints. Ce sont toujours des figures d'apparat : des empereurs immobiles dans la rigidité de leur costume surchargé de broderies et de pierreries, le Christ dans la majesté de sa gloire. Avec ces icones qui s'exposent à l'adoration du peuple, nous voici loin des scènes si animées qui se déroulent sur les monnaies du Haut Empire, nous retraçant les principaux épisodes de la vie publique.

La technique, elle aussi, a subi des modifications. Les pièces sont frappées sur flans d'or, d'argent et de bronze. Du IV[e] au VI[e] siècle, à côté des monnaies courantes, on rencontre des monnaies-médailles, qu'on appelle médaillons, d'argent et d'or, de dimensions et de poids extraordinaires, destinées à commémorer quelque grand triomphe. L'empereur les offrait sans doute à de hauts personnages, mais surtout aux rois barbares. Les médaillons d'or sont souvent enchâssés dans des cadres d'orfèvrerie et munis d'anneaux de suspension. Le roi Chilpéric, étalant ses trésors devant Grégoire, évêque de Tours, lui montrait avec orgueil des *aurei* pesant chacun une livre, et que Tibère Constantin (578-582) lui avait envoyés. Au droit était représentée l'effigie de l'empereur entourée de la légende *Tiberii Constantini perpetui augusti* et au revers, l'empereur sur un quadrige avec la légende *Gloria Romanorum* : types et légendes sont bien de ceux qu'on rencontre sur les monnaies de ce temps. Plusieurs médaillons de l'empereur Valens portent l'inscription *Gloria Romanorum*. Quant au poids (327 gr. 45), Grégoire de Tours ne doit pas l'avoir exagéré, car on conserve au Cabinet des Médailles de Vienne un médaillon de Valens qui, sans monture, pèse 411 grammes, un autre du même empereur dont le poids est de 179 grammes, un autre encore de Constance II qui pèse 256 grammes. Il faut citer, au Cabinet de France, deux superbes médaillons de Valentinien, et deux autres aux noms d'Honorius et de Galla Placidia qui, s'ils n'ont pas des dimensions extraordinaires, sont pourvus d'encadrements remarquables.

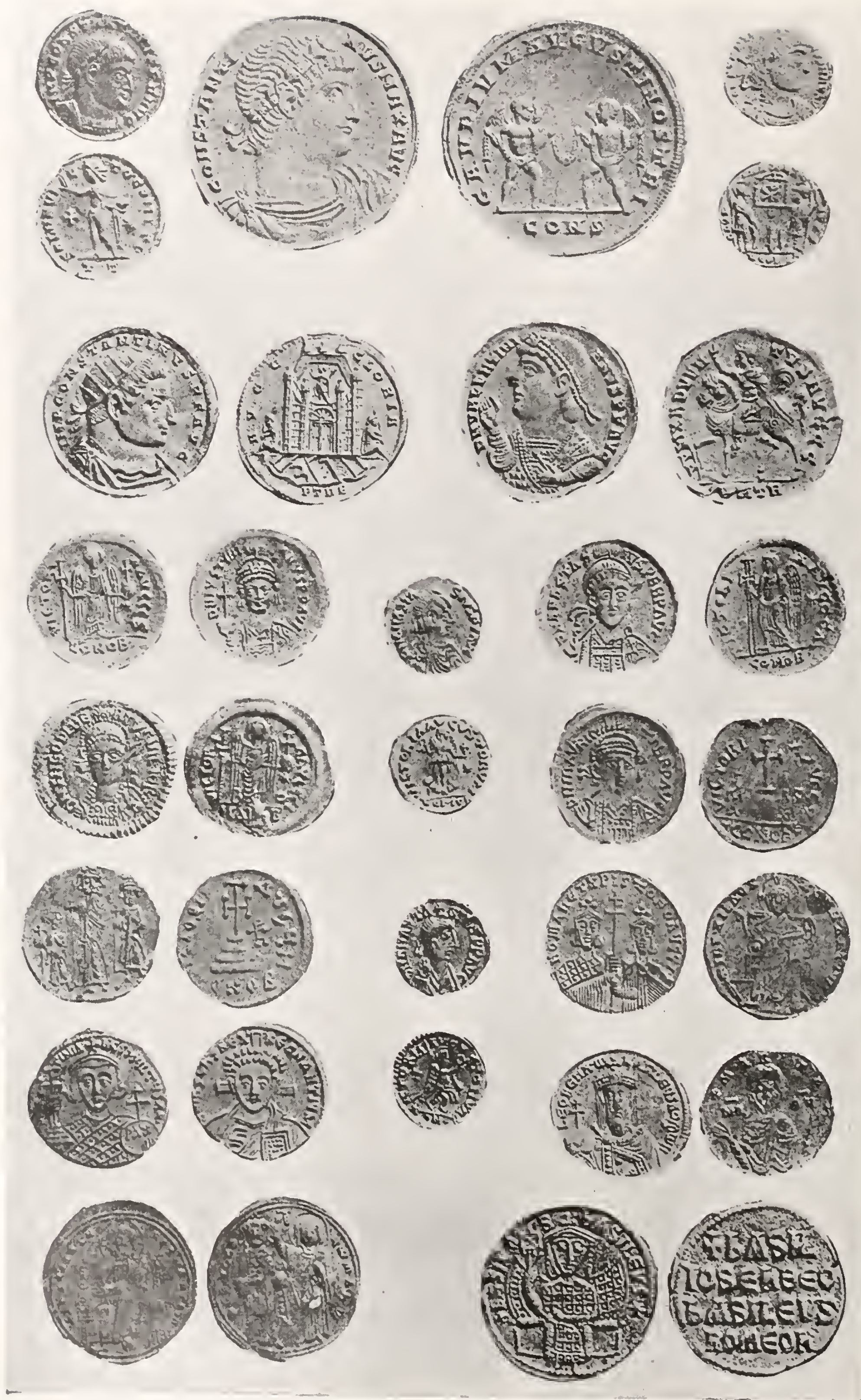


FIG. 470. — MONNAIES IMPÉRIALES, DU IVe AU XIe SIÈCLE.

1

Petit bronze de Constantin (314)

2

Médaillon d'or de Constantin (312-337)

3

Petit bronze de Constantin (après 324)

4

Médaillon d'or de Constantin (312-337)

5

Médaillon d'or de Valentinien Ier (364-375)

6

Sol d'or de Justinien Ier (527-566)

7

Tiers de sol d'or d'Anastase (491-518)

8

Sol d'or d'Anastase (491-518)

9

Sol d'or de Théodebert Ier (534-548)

10

Sol d'or de Maurice Tibère (582-602)

11

Sol d'or d'Héraclius (610-641)

12

Imitation wisigothique du triens d'Anastase (VIe s.)

13

Sol d'or de Romain et Christophe (920-944)

14

Sol d'or de Justinien II Rhinotmète (685-695)

15

Sol d'or de Léon VI (886-912)

16

Sol d'or de Romain III Argyre (1028-1034)

17

Sol d'or de Basile le Macédonien (867-886)

Fig. 470.

1

Imitation franque d'un tiers de sol de Justinien (VIe s.)

2

Sol d'or de Clotaire II frappé à Marseille (613-629)

3

Tiers de sol d'or frappé à Chalon (VIIe s.)

4

Tiers de sol de Dagobert Ier frappé à Paris (629-639)

5

Sol d'or de Childéric II frappé à Marseille (663-675)

6

Tiers de sol d'or frappé à Orléans (VIIe s.)

7

Tiers de sol d'or frappé à Duurstedt (VIIe s.)

8

Tiers de sol d'or frappé à Amboise (VIIe s.)

9

Tiers de sol d'or frappé à Cahors (VIIe s.)

10

Tiers de sol d'or frappé à Cahors (VIIe s.)

11

Denier de Poitiers, unité des monnaies de Tetricus (VIIe s.)

12

Tiers de sol d'or anglo-saxon (VIIe s.)

13

Sceatta anglo-saxon (VIIIe s.)

14

Sceatta anglo-saxon (VIIIe s.)

15

Sceatta anglo-saxon (VIIIe s.)

16

Sol d'or wisigothique (VIe s.)

17

Sol d'or de Reccarède (586-601)

18

Denier de Pépin (752-768)

19

Denier de Charlemagne frappé à Mayence (781-800)

20

Denier de Charlemagne (800-814)

21

Sol d'or de Louis le Pieux (814-840)

FIG. 471.



Fig. 471 — Monnaies des rois barbares, du VI[e] au IX[e] siècle.

Il semble qu'on veuille racheter par le luxe de la matière la défectuosité artistique du travail. Les figures sont traitées en méplat et non plus en ronde bosse. Sous Constantin, on entrevoit déjà cette tendance à l'aplatissement qui s'affirmera au cours du ve siècle. La notion du modelé se perd. Au vi^e siècle, les figures sont dessinées à l'aide de traits secs marquant les contours et les détails intérieurs du vêtement. Dès le ve siècle, les effigies ne sont plus des portraits; l'incapacité des artistes à donner un caractère propre, iconique, aux visages impériaux éclate surtout dans les figures posées de face. Et si, au viie siècle, quelques empereurs, comme Héraclius, se distinguent des autres, c'est uniquement par leur barbe.

Les règles de la composition du sujet se sont aussi modifiées. A partir du ve siècle, plus de ces tableaux comme on en trouve encore sur les monnaies de Constantin où les figures se groupent en des scènes animées, mais seulement quelques représentations à plusieurs personnages sur un même plan, en des poses symétriques, tendant à s'aligner, et faisant déjà pressentir l'esthétique de la période proprement byzantine. Du ive au xiie siècle la numismatique impériale est au point de vue artistique très inégale; les modèles officiels étaient souvent mal interprétés par les graveurs; à côté de pièces d'une exécution parfaite, l'on en trouve d'autres du même type qui touchent à la barbarie. Mais la période la plus ingrate est celle qui s'étend du vi^e au viiie siècle; le dessin est généralement mauvais, les corps disproportionnés, les mouvements pleins de raideur. On constate, au contraire, à partir du ixe siècle une renaissance dans l'art monétaire; surtout pour les xe et xie siècles, les vitrines des cabinets de médailles offrent une série de beaux sous d'or avec des personnages de mouvements plus souples, d'un dessin ferme et facile, d'un modelé discret touchant à la ronde bosse, des pièces qui peuvent soutenir la comparaison avec les beaux ivoires du même temps. La netteté du dessin, en s'exagérant, tourna à la sécheresse qui est la caractéristique des pièces impériales des Comnène au xiie siècle, frappées négligemment sur des flans minces et concaves.

Le monnayage des peuples barbares qui constituèrent des États dans diverses portions de l'Empire romain, procède naturellement du monnayage impérial. Il ne pouvait en être autrement, car ces peuples, avant de s'être installés sur le territoire de l'Empire, ne possédaient pas de monnaies, pratiquant entre eux l'échange en nature et se servant, dans leurs relations commerciales avec les Romains, de monnaies romaines. De plus, leurs rois n'eurent qu'à laisser tout d'abord fonctionner les ateliers monétaires établis dans les régions où ils se fixèrent, se contentant de garder pour eux les profits. Les premières monnaies qu'aient frappées les Barbares aux ve et vi^e siècles sont donc des imitations des espèces impériales,

souvent même des contrefaçons. Le royaume des Vandales, celui des Goths, celui des Burgondes eurent une durée trop éphémère pour que leur système monétaire ait eu le temps de se développer d'une façon propre ; leur monnayage, au double point de vue de la nature des pièces et de l'art, resta apparenté au monnayage impérial. Il en fut autrement des Wisigoths et des Francs, ces derniers surtout qui, ayant fondé une monarchie durable, se détachèrent progressivement des institutions romaines, et dont l'art monétaire s'éloigna de son point de départ pour prendre un caractère particulier.

C'est en 439 que les Vandales, ayant occupé Carthage, en firent leur capitale. Gunthamund, qui régna de 484 à 496, substitua son nom à celui de l'empereur[1] ; encore lui et ses successeurs n'osèrent-ils le faire que sur des pièces d'argent et de bronze. L'art monétaire des Vandales est peu intéressant. L'effigie du roi est tout à fait semblable à celle de l'empereur contemporain. La ville de Carthage y apparaît sous la figure d'un éphèbe ou d'une femme tenant des épis. La victoire remportée par Bélisaire sur le roi Geilamir, en 534, mit fin à la domination des Vandales en Afrique.

Les Hérules, sous la conduite d'Odoacre, s'emparèrent de Rome en 476. Ils préparèrent la voie aux Ostrogoths qui les supplantèrent en 493. Les rois goths, de Théodoric à Theia (tué en 553), frappèrent en Italie des monnaies d'argent et de bronze qui ne diffèrent de celles des empereurs que par le monogramme de leur nom ou l'inscription intégrale de ce nom au revers ; car, au droit, l'effigie et le nom des empereurs contemporains furent conservés. Il faut cependant signaler une exception : le roi Théodahat (534-536) a fait frapper de belles pièces de bronze avec son portrait ; il y paraît coiffé d'une couronne en forme de calotte hémisphérique renforcée de bandes perlées. Vers le même temps on frappa, à Rome, des monnaies où se manifestent des souvenirs de l'antiquité : la louve allaitant Romulus et Remus, le figuier ruminal.

Les monnaies frappées à la fin du VIe siècle dans les ateliers italiens, sous les rois lombards, sont de pures contrefaçons des monnaies de l'empereur Maurice Tibère, présentant au droit l'effigie impériale, et au revers, soit une Victoire de face, soit une croix potencée, reconnaissables seulement à leurs légendes altérées, à la minceur du flan et surtout à un bourrelet qui entoure la légende. Sous le roi Cunipert (680-702), le monnayage lombard s'affranchit de l'imitation servile du type byzantin : le souverain lombard inscrivit son nom à la place de celui de l'empereur qui, d'ailleurs, s'était déformé en une légende composée de lettres sans signification ; en outre, on attribua à la Victoire du revers le nom de saint Michel, patron des Lombards.

Les caractères des pièces que les Wisigoths ont pu frapper antérieu-

1. Rien n'est plus douteux que l'attribution à Hunnéric de monnaies portant la légende *Honorius aet.*

rement au VIe siècle, tant en Gaule qu'en Espagne, n'ont pas été jusqu'ici déterminés ; sans doute on a dû fabriquer dans leurs ateliers des monnaies si absolument pareilles à celles des empereurs que nous ne saurions les reconnaître. Mais à partir du VIe siècle, il semble qu'on puisse, parmi les pseudo-impériales, en distinguer un certain nombre qui présentent, à l'état rudimentaire, des caractères qui, s'exagérant peu à peu, s'affirmeront définitivement sur les monnaies signées du roi Léovigilde (573-586), et qui, conséquemment, peuvent être tenues pour des produits des ateliers wisigothiques. Ce sont des triens d'or aux noms d'Anastase (fig. 470, 12), de Justin et de Justinien, où le buste tend à devenir un cadre trapézoïdal, marqué de deux annelets aux angles supérieurs, et encadrant une croisette. Le dessin du revers, avec la Victoire marchant à droite et tenant une palme et une couronne, est surtout caractéristique : l'aile de la Victoire a la forme d'un fer de faulx traversé d'une série de traits horizontaux et parallèles ; les plis inférieurs de la robe se confondent avec les jambes et se réduisent à deux groupes de traits qui soutiennent le buste et rappellent des pattes d'araignée ; quant à la couronne, ce n'est plus qu'un annelet (fig. 471, 16). La croix, haussée sur des degrés, empruntée aux monnaies de Maurice Tibère, ne fut pas non plus inconnue aux Wisigoths. Dès le règne de Léovigilde (573-586), on voit paraître sur les monnaies un buste de face qui n'a rien de byzantin et qui constitue le type wisigoth par excellence ; on le répéta au droit et au revers ; le dessin, qui en était grossier dès l'origine, ne cessa de s'altérer au cours du VIIe siècle (fig. 471, 17). Toutefois il ne manque pas d'intérêt pour l'histoire de l'art, parce que les monnaies sur lesquelles il figure sont datées par les noms des rois, et qu'il est traité de la même façon que les têtes analogues qui se retrouvent sur quelques monnaies des ateliers de la Gaule et sur quelques trop rares bas-reliefs sur pierre ou sur métal que nous a laissés la civilisation barbare.

Le monnayage des Burgondes, dont le royaume en Gaule dura à peine un demi-siècle, est peu intéressant, composé de tiers de sou au nom de l'empereur Anastase, avec le monogramme de Gondebaud (473-516), ou celui de Sigismond (516-524), dans le champ du revers, devant la Victoire, et aussi de quelques pièces d'argent frappées à Lyon et d'un style tout romain. Sous les fils de Clovis, les ateliers burgondes passèrent sous l'autorité des rois francs, et, chose singulière, le style changea subitement : c'est toujours la copie des pièces impériales de Byzance, mais une copie plus maladroite, une copie grossière et qui ne reproduit le modèle qu'avec de profondes altérations. S'il y a eu, comme cela devrait être, une transition (car on ne s'explique pas pourquoi les ouvriers de l'atelier de Lyon, par exemple, auraient quitté leur poste au moment où cette ville passa de l'autorité des rois burgondes sous celle des Francs), cette transition nous échappe.

De tous les peuples barbares, les Francs sont les seuls à avoir fondé un empire durable et qui, même son unité brisée, survécut à lui-même dans ses membres disloqués. Les institutions de la monarchie franque, fondées sur les institutions romaines, peu à peu modifiées par l'introduction d'éléments germaniques, aboutirent par un développement interne sous l'influence de conditions sociales, politiques, économiques, que ce n'est pas le lieu de déterminer, à la formation d'un ensemble ayant un caractère propre : pareillement pour le monnayage franc, bouture détachée du tronc byzantin.

Chez les Francs comme chez les autres Barbares, le monnayage débute par des contrefaçons des pièces impériales ; les sols et tiers de sol frappés en Gaule sous les premiers rois mérovingiens ne se distinguent des espèces correspondantes frappées à Byzance que par le moins de correction du dessin, l'altération des légendes, l'affaiblissement du poids, quelquefois par des lettres ou monogrammes placés dans le champ. Un tiers de sol d'or de l'atelier d'Orléans est la copie fidèle d'une pièce de l'empereur Anastase : on l'aurait rangé parmi les monnaies impériales si le graveur du coin n'avait pris le soin d'écrire le nom de l'atelier à l'exergue. Il est donc impossible de démêler parmi les monnaies d'Anastase celles qui sont sorties d'ateliers de la Gaule, d'en déterminer les caractères propres ; à peine peut-on en isoler quelques-unes qui ont des marques particulières. Si les Barbares maintenaient ainsi le nom de l'empereur sur leurs monnaies, ce n'était pas pour témoigner de leur sujétion à l'Empire. « Le roi des Perses, dit Procope, a coutume de faire fabriquer comme il lui plaît de la monnaie d'argent ; mais la monnaie d'or, ni lui ni aucun autre roi des Barbares, quoique maître du métal, n'a le droit d'y empreindre son effigie. La monnaie de cette espèce est, d'ailleurs, exclue du commerce des Barbares eux-mêmes. »

Voilà la vraie raison pour laquelle les rois barbares ont tardé à substituer leur nom à celui des empereurs ; sans nier qu'ils eussent quelque respect pour le visage sacré, c'est surtout à des raisons économiques qu'ils obéirent. La monnaie d'or impériale avait un caractère international. Une monnaie d'or propre aux rois barbares, signée de leur nom et de leur effigie, n'aurait eu aucun crédit sur les marchés. Aussi le type impérial fut-il conservé en Gaule tant que les relations commerciales restèrent fréquentes entre la Gaule et l'Orient. Il est vrai que le roi Théodebert, dès la première moitié du VI[e] siècle, fit forger de magnifiques sols d'or à son nom ; mais sauf le nom qui était changé (et ce n'était pas là ce qui frappait tout d'abord), ils étaient pour le reste tout semblables à ceux de Justinien (fig. 470, 9). Il faut rappeler que l'exemple de Théodebert fut peu suivi ; les monnaies avec un nom de roi ne se rencontrent pendant la période mérovingienne qu'exceptionnellement. Seul l'atelier de Marseille fournit

une série de monnaies royales de Clotaire II (613-629) à Childebert III (695-711) (fig. 471, 2 et 3).

Jusqu'à la fin du VIe siècle et peut-être encore pendant les premières années du VIIe siècle, ce sont surtout les triens de Justin et de Justinien qui ont servi de prototypes au monnayage mérovingien : le buste impérial fut copié, mais de plus en plus maladroitement : l'œil se réduit à un simple point ; la chevelure est rendue à l'aide de petits traits verticaux dressés au-dessus du diadème ; les plis du vêtement ne consistent qu'en des traits horizontaux. Quant à la Victoire, elle finit par n'être plus qu'une paire d'ailes surmontée d'un petit globule en guise de tête (fig. 471, 1). Dès qu'à la fin du VIe siècle la Victoire eut disparu des monnaies impériales pour faire place à la croix, les monétaires gallo-francs s'empressèrent d'adopter ce nouveau symbole, d'un dessin plus facile et qui répondait mieux aux idées du temps. Tandis que le buste reste le type ordinaire du droit, la croix devient le type ordinaire du revers. Si dans quelques ateliers, comme à Marseille, les traits essentiels du buste persistent plus ou moins grossièrement dessinés jusqu'au règne de Childebert III (695-711), presque en tout lieu, la décadence paraît avoir commencé dès le VIIe siècle. Les monnaies frappées à Paris au nom de Dagobert Ier (623-639) et de Clovis II (639-657) sont d'un dessin assez élégant (fig. 471, 4), soit que les bonnes traditions se fussent conservées, soit qu'il y ait eu, sous l'influence du monétaire saint Éloi, comme une renaissance dans l'art de graver les monnaies. A partir de la seconde moitié du VIIe siècle, la maladresse des ouvriers s'accentue et se manifeste par une simplification toujours plus grande du dessin qui aboutit au type de la tête chaperonnée, sans buste, avec un seul trait continu figurant le nez, le front, le sommet de la tête et la nuque, les cheveux ayant disparu, le diadème devenu une ligne de points suivant la courbe de la nuque, l'oreille figurée par une sorte de croissant, l'œil en amande, la bouche représentée par deux petits traits parallèles (fig. 471, 6).

Le monogramme du Christ est le plus ancien emblème religieux qui paraisse sur les monnaies mérovingiennes : il affecte la forme dite constantinienne sur une pièce de Childebert Ier (511-558) ; sur un triens au nom de Maurice Tibère (582-602) frappé à Vienne, il est accosté de l'A et de l'ω. La croix haussée sur des degrés paraît sur un triens de Javols au nom de Justin II (565-578) et sur un triens du roi Gontran (561-592). Tandis qu'à Byzance on rencontre sous la croix jusqu'à quatre degrés, en Gaule, le nombre de trois n'est jamais dépassé ; souvent il est réduit à deux (fig. 471, 5), même à un seul (fig. 471, 7) : car les monétaires mérovingiens prenaient avec leurs modèles byzantins de grandes libertés. D'ailleurs, au VIIe siècle, ils ne recourent plus directement à ces modèles ; ils copient des pièces qui ne sont elles-mêmes que des copies ; ainsi, par des modi-

fications successives et différentes, suivant les ateliers, de nouveaux types s'engendrent sous lesquels on ne saurait reconnaître les prototypes byzantins si l'on ne remontait pas la série des intermédiaires.

La croix placée au-dessus d'un globe n'eut pas moins de succès en Gaule que la croix sur des degrés (fig. 471, 6). Les monétaires ne s'en tinrent pas aux types de croix gravés sur les monnaies byzantines ; ils prirent aussi leurs modèles dans l'orfèvrerie contemporaine. C'était alors l'habitude de suspendre à la traverse de la croix, avec de petites chaînettes, les lettres A et ω. Le monnayage mérovingien témoigne de cet usage ; non seulement les monnaies nous présentent la croix accostée des deux lettres symboliques, mais parfois le mode de suspension est sommairement indiqué. Plus rare est la croix dont la traverse est surmontée de deux petits traits verticaux qui représentent sans doute les flambeaux dont on ornait les croix. Sur un triens de Fursac, en Limousin, les traits verticaux sont placés aux extrémités de la croix ; même particularité a été signalée sur une inscription chrétienne d'Antigny (Vienne). Des triens frappés à Andelot, à Bersac, à Ligugé, présentent une croix dont chaque bras supporte une croix plus petite ; pareille figure orne la première page du manuscrit grec de l'Évangile du musée de Giseh. La croix monogrammatique, dite aussi chrismée, se présente tantôt sous la forme normale, c'est-à-dire le sommet terminé en P grec, tantôt latinisée, c'est-à-dire terminée en R latin. La première forme est rare ; l'usage de la seconde a été très répandu, et les plus anciennes monnaies à date certaine où elle ait été signalée sont des triens palatins de Dagobert Ier (629-659), frappés à Paris et signés de saint Éloi. La croix ancrée est un type particulier aux monnaies mérovingiennes. Il faut prendre garde qu'elle ne se rattache en aucune façon à l'antique symbole de l'ancre. Elle consiste en une croix sur le sommet de laquelle s'appuie un ω renversé (fig. 471, 4 et 8) ; je n'en veux pour preuve que les monnaies parisiennes au nom de saint Éloi où le pied d'une croix de ce type repose sur un A. Sur un triens de Losne, le pied de la croix s'appuie sur un A tandis que le sommet supporte un ω en position normale. Cette croix avec un ω renversé apparaît sous Dagobert Ier et Clovis II dans l'atelier de Paris ; on peut penser que ce type a été inauguré par le monétaire Éloi. Il s'altéra promptement ; le trait médian de l'ω se confondit avec la haste de la croix dont il ne fut plus que le prolongement, l'ω fit corps avec la croix, et l'on eut ainsi la croix ancrée proprement dite (fig. 471, 6). Les monétaires de la vallée du Rhône et du Nord-Est sont seuls à ne pas l'avoir employée.

La croix latine simple, sans ornements, sans accessoires, ne se présente qu'assez tard dans la numismatique mérovingienne. De la croix latine à la croix grecque, c'est-à-dire la croix à branches égales, le passage est

naturel. Cette dernière forme triompha au cours du VIIIe siècle : elle restera l'ornement du champ des monnaies jusque dans les temps modernes. Signalons encore à l'époque mérovingienne l'emploi exceptionnel de la croix gammée et d'une croix aux extrémités recourbées dite croix crossée, apparentée tout à la fois à la croix gammée et à la croix chrismée.

Ainsi le monnayage s'éloignait par une évolution progressive de son point de départ. Comment s'opérait peu à peu la transformation d'un type en un autre, le monnayage de l'Auvergne nous en donne un exemple intéressant. Dans plusieurs ateliers voisins de Clermont, nous voyons au revers des monnaies un petit personnage qui tient une haste d'une main et une palme renversée de l'autre. C'est la dégénérescence du type romain et byzantin de l'empereur tenant de la main droite une lance, la main gauche appuyée sur un bouclier posé à terre ; le bouclier était vu de profil ; un monnayeur de Clermont l'a maladroitement copié, le réduisant à deux lignes courbes partant de la main de l'empereur, mais atteignant le sol ; de cette copie un autre graveur a fait une autre copie plus maladroite encore, raccourcissant les lignes qui figuraient le bouclier et dont il ne comprenait pas le sens ; un autre est venu qui a cru y voir une palme et l'a affirmé dans son dessin. On comprendra plus facilement que la Victoire ait été changée en oiseau.

La fantaisie des artistes se donnait carrière et à la croix substituait des figures diverses dont les sculptures des sarcophages et des chapiteaux des églises leur offraient le modèle : à Javols et à Bannassac, un calice ; à Cahors, deux colombes affrontées buvant dans un calice placé entre elles (fig. 471, 10) ou becquetant un cep de vigne (fig. 471, 9) ; à Bar (Corrèze) et à Javols, un archer.

A côté du courant byzantin, il convient de signaler un courant gallo-romain à peine perceptible, mais qu'on saisit dans la copie par quelques monnayeurs des têtes gravées sur les monnaies de Tétricus qui, frappées en abondance, imitées longtemps après la mort de cet empereur, devaient tenir le rôle de monnaies divisionnaires encore au temps des invasions (fig. 471, 11).

Si le monnayage franc conquit ainsi son indépendance, s'il s'éloigna de son modèle plus que ne firent les monnayages des autres peuples barbares, s'il offre une grande variété de types, la cause en est dans le régime même de la frappe monétaire en Gaule sous les rois mérovingiens. Au lieu que chez les Wisigoths par exemple la royauté garda la direction des ateliers monétaires qui étaient en petit nombre, il semble qu'au contraire chez les Francs le caractère régalien de la monnaie, sans disparaître en principe, se soit en fait singulièrement oblitéré. Sous l'Empire il n'y avait que quatre ateliers en Gaule : Trèves, Arles, Lyon et Narbonne. Au cours du VIe siècle, les centres de fabrication se multiplièrent, si bien que pour le

siècle suivant on compte plusieurs centaines de noms de lieux inscrits sur les monnaies. Il y avait des monnayeurs (on n'ose dire des ateliers, quand il s'agit de fabrications peu importantes et éphémères) non seulement dans les chefs-lieux de cités, non seulement dans les places de commerce et dans les ports, mais dans de petits *castra*, dans de simples *vici* et *villæ*. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher les causes de ce phénomène dont les historiens n'ont pu d'ailleurs jusqu'ici donner une explication satisfaisante; il suffit de constater le résultat d'un pareil état de choses au point de vue artistique; la disparition d'un gouvernement central des monnaies entraînait l'absence de tout modèle imposé par le roi, la liberté laissée aux monnayeurs dans le choix des types monétaires.

Dès le VIe siècle, des lettres isolées et des monogrammes parurent, à côté du type central dans le champ des monnaies. Sur quelques pièces, le monogramme devint le motif principal d'ornement et occupa le milieu du champ : cette disposition était encore exceptionnelle au VIIe siècle. De même (fig. 471, 5) les lettres initiales des ateliers au lieu de rester aux côtés de la croix, prirent place au centre. Au VIIIe siècle les monogrammes devinrent avec quelques figures géométriques, telles que le sceau de Salomon, le type habituel des monnaies mérovingiennes, des deniers d'argent, car la frappe de l'or qui dominait au VIIe siècle avait peu à peu disparu. L'ornementation monétaire qui triompha à l'époque carolingienne et de laquelle sont généralement exclues les figures, se préparait.

Avant d'y venir, il faut faire un retour vers les Anglo-Saxons. Ceux-ci n'ont pas frappé monnaie avant le VIIe siècle. Ils ont pris leurs modèles non des monnaies byzantines, qui sans doute ne parvenaient pas jusqu'à eux, mais soit des monnaies romaines de la fin du IIIe et du IVe siècle qui avaient continué de courir dans la Grande-Bretagne après les invasions des Saxons et des Angles, soit des monnaies mérovingiennes. Dans les régions les plus voisines de la Gaule, on frappa exceptionnellement quelques pièces d'or, par exemple celles où l'on voit la copie grossière de deux empereurs assis et couronnés par une Victoire placée derrière leurs sièges (fig. 471, 12), type emprunté probablement aux monnaies de Magnus Maximus. Mais le monnayage anglo-saxon est essentiellement composé de petites pièces d'argent qu'on appelait *sceattas*. On y a transporté en les défigurant de la façon la plus barbare, jusqu'à ne donner qu'une série de lignes incohérentes, des types des monnaies romaines de bronze, par exemple la louve allaitant les deux jumeaux, la galère des pièces de Carausius qui, par des transformations successives, a abouti à la figure d'un oiseau (fig. 471, 15), la Concorde tenant de chaque main un étendard devenue un personnage entre deux croix, le cadre enfermant la mention des vœux pour l'empereur (fig. 471, 15), etc. La tête de face qu'on voit sur quelques sceattas (fig. 471, 15), l'oiseau perché sur une croix (fig. 471, 14),

la croix ancrée sont autant de motifs empruntés aux monnaies mérovingiennes. Enfin l'art indigène se manifeste sur quelques pièces avec un animal fantastique du genre de ceux qui ornent les objets d'orfèvrerie du même temps et du même pays (fig. 471, 15). Les petites pièces d'argent continuèrent d'être frappées en Northumbrie jusqu'à la fin du règne d'Osbehrt en 867, tandis que, dans le royaume de Mercie, dès la fin du VIIIe siècle elles furent tout à coup remplacées par des deniers de grand module d'une technique et d'un art complètement différents, dont l'apparition se rattache à la réforme carolingienne.

Sous le règne de Pépin, on vit en Gaule les deniers s'amincir et s'élargir peu à peu (fig. 471, 18). En même temps le roi ayant ressaisi l'exercice du droit régalien de monnaie, l'uniformité du type dans tous les ateliers de la Gaule tendit à s'établir. Vers 781 il y eut tout ensemble une modification du système monétaire et une innovation capitale dans la décoration des monnaies : au droit, le monogramme du nom royal (fig. 471, 19); au revers, une croix à branches égales, l'un et l'autre motif occupant le centre du champ et encadré dans une légende circulaire. La décoration des monnaies devient donc épigraphique; d'effigies il n'est plus guère question : on n'en rencontrera que sur quelques monnaies exceptionnelles. Notons en outre que l'amincissement du flan de la monnaie entraînera la disparition des méplats pour les figures dont on se contentera le plus souvent de marquer les contours et les détails intérieurs à l'aide de traits minces en relief.

Cependant la renaissance artistique des premières années du IXe siècle n'a pas été sans laisser de traces sur les monnaies ; on y trouve quelques motifs d'ornementation inspirés par des monuments antiques : tel le buste de Charlemagne lauré et drapé (fig. 471, 20), tel encore celui de Louis le Pieux (fig. 471, 21), l'un et l'autre imités des effigies de quelque monnaie du Haut Empire. L'édifice (temple tétrastyle) que Charlemagne a fait figurer au revers de certains deniers comme symbole de la religion chrétienne (fig. 471, 20), est inspiré par les façades de temple souvent gravées sur les monnaies impériales. Ce type eut un succès considérable et prolongé ; dans l'atelier de Tours il arriva, par les modifications successives et inconscientes apportées dans son dessin, à constituer le type dit « châtel tournois » qui persista jusqu'à la fin du XIVe siècle. C'est encore une idée antique que de figurer une porte pour symboliser la ville où la monnaie a été frappée.

Après Louis le Pieux, tous ces essais de restitution de l'art antique disparaissent; le monnayage carolingien se prolonge en se déformant, aussi bien dans les ateliers royaux que dans les seigneuriaux. C'est surtout le type du monogramme qui se perpétue; à peine çà et là apparaissent quelques têtes, quelques monuments si grossièrement et si sommai-

rement dessinés qu'il ne convient pas de s'y arrêter. Les monnaies françaises du xᵉ jusqu'au milieu du xiiiᵉ siècle n'appartiennent pas à l'histoire de l'art : simples disques de métal avec des inscriptions qui n'ont même pas le mérite d'une disposition élégante.

La politique de conquête de Charlemagne et de Louis le Pieux exerça une action sur les courants économiques et artistiques. Le système monétaire franc fut imposé aux peuples vaincus et adopté par d'autres qui commencèrent à frapper monnaie seulement au ixᵉ siècle, comme les peuples de la Germanie ; des nations même indépendantes, comme une partie des Anglo-Saxons, mirent leur système monétaire en accord avec celui des Francs. L'imitation ne se borna pas au poids, au titre, c'est-à-dire aux qualités internes ; elle s'appliqua aux qualités externes, à la forme, au choix, à la disposition des types. Sur ce point l'art byzantin subit donc un recul. En Italie, après la conquête du royaume lombard en 774, Charlemagne continua d'émettre des tiers de sol d'or de style lombard et sur lesquels il substitua son nom à celui de Didier ; mais il ne tarda pas à imposer les monnaies franques à ses nouveaux sujets : à Florence, à Lucques, à Parme, à Sienne, à Trévise, plus tard à Milan, à Pavie, à Pise, on frappa des deniers en tout pareils à ceux qu'on frappait en France. Louis le Pieux continua cette pratique : sous son règne l'atelier de Venise commença à fonctionner ; le style carolingien s'y perpétua jusque dans la seconde moitié du xiᵉ siècle. A Rome, le type byzantin ne fit qu'apparaître sous Hadrien Iᵉʳ pour céder la place dès le pontificat de Léon III au type carolingien. Le style byzantin avec ses effigies de souverains et de saints, ne se conserva que dans le duché de Bénévent, la principauté de Salerne, le duché de Naples et celui d'Amalfi. « L'histoire monétaire de l'Italie de la fin du xᵉ siècle à la seconde moitié du xiiiᵉ, écrivent très justement MM. Engel et Serrure[1], présente un double aspect, image exacte de l'état politique du pays. Dans le nord, le système et les empreintes sont, comme ailleurs dans l'Occident de l'Europe à cette même époque, la suite naturelle, le développement logique du système et des empreintes en usage à l'époque carolingienne. Dans le sud nous assistons à une survie de civilisation monétaire byzantine, combinée d'influence arabe ; la fin de la domination normande viendra seule mettre un terme à cette persistance des monnaies selon le mode antique. »

Ainsi, l'influence byzantine était refoulée dans le sud de l'Italie ; mais elle s'y trouva en contact avec l'art musulman, car les Arabes occupaient la Sicile depuis le premier quart du ixᵉ siècle.

Le monnayage arabe avait été à son début un monnayage de contrefaçon. La Perse une fois conquise (en 652), le khalife Omar « adopta telle

1. *Traité de numismatique du moyen âge*, t. II, p. 789.

quelle la monnaie des vaincus avec son type royal, sa langue, ses caractères pehlvis, avec son autel du feu; il maintint la désignation de l'atelier monétaire et de la date d'émission qui fut remplacée par la date de l'hégire. Tout fut conservé dans le dirhem sassanide jusqu'aux mots et aux signes qui répondaient de la valeur légale de la pièce[1] ». On n'agit pas différemment en Syrie à l'égard des monnaies impériales : les premières pièces de bronze frappées en Syrie par Omar, ne furent que des contrefaçons des monnaies d'Héraclius, si parfaitement imitées qu'on y conserva jusqu'aux signes du christianisme ; ceux-ci ne tardèrent pas à disparaître, et au revers, la croix fut remplacée par une haste pommettée à son sommet. Le khalife Moawiyah substitua son effigie à celle de l'empereur; Abd-el-Malek fit de même ; mais tandis qu'on ne possède pour le premier que des bronzes où la figure du souverain est grossièrement dessinée, on a retrouvé pour le second une belle pièce d'or, un dinar de l'an 76 de l'hégire (695 ap. J.-C.) sur lequel le khalife est représenté debout de face, tenant le cimeterre de la main droite ; au revers, le poteau pommetté, « dernière concession faite à la monnaie byzantine[2] », puisque le même kahlife inaugura un type nouveau dans lequel des légendes horizontales, encadrées dans une légende circulaire, formèrent toute l'ornementation. Ce type purement épigraphique se répandit dans tout le monde musulman. C'est le seul qu'ait connu la Sicile, conquise par les Sarrazins, seulement au IXe siècle, tandis que les ateliers des Arabes et des Berbères en Afrique et en Espagne ont employé le type arabo-byzantin.

Les Normands qui occupèrent l'Italie méridionale et la Sicile au cours du XIe siècle n'ont frappé monnaie qu'à partir de 1060; ils imitèrent tout ensemble les monnaies arabes et byzantines : les pièces d'or se rattachaient au type arabe, les pièces de cuivre au byzantin. Il y a toutefois, dans cette numismatique, quelques sujets intéressants et d'un caractère propre ; par exemple, sur une monnaie du comte Roger II (1105-1150), la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, d'un dessin lourd, mais qui rappelle les statues de la Vierge, de style roman, et la figure du comte à cheval, armé de toutes pièces, qui est comme l'embryon, la première idée du type du cavalier qui reparaîtra si fréquemment au XIVe siècle.

L'an 712, la bataille de Xérès marqua le terme de la domination wisigothique en Espagne. Poussés vers le Nord par les Arabes, les chrétiens se réfugièrent dans les montagnes des Asturies, où se formèrent de petits royaumes qui, peu à peu, s'élargirent au détriment des Arabes. Charlemagne conquit un coin de territoire au Nord-Est de l'Espagne ; son successeur, Louis le Pieux, y frappa monnaie à Empurias, à Girone, à Barce-

1. H. Lavoix, *Catal. des monnaies musulmanes de la Bibl. nat. Khalifes orientaux*, préface, p. VII.

2. Lavoix, *ibid.*, p. XV.

lonne et à Roda. Ces ateliers n'eurent qu'une existence éphémère. Les rois de Navarre, de Léon et d'Aragon ne commencèrent à frapper monnaie qu'au xie siècle, de telle sorte que leur monnayage ne se rattache ni à celui des Wisigoths, brusquement interrompu par les Arabes, ni à celui de Louis le Pieux, mais au monnayage contemporain des seigneurs de la France méridionale, issu du développement normal du monnayage carolingien. Cependant l'ornementation des monnaies des rois chrétiens d'Espagne aux xie et xiie siècles n'est pas purement épigraphique : elle comporte une effigie royale généralement de profil, tête d'abord nue, plus tard couronnée, d'un dessin sommaire et grossier, avec un œil consistant en un cercle ou un ovale centré d'un point. Des monnaies chrétiennes d'Espagne, ceci est à retenir pour l'histoire de l'art, qu'elles offrent l'un des premiers essais de type héraldique : un lion sur les monnaies d'Alfonse VII, roi de Léon, entre 1126 et 1157.

Le développement artistique est lié au développement économique ; les courants artistiques concordent le plus souvent avec les courants commerciaux. Les pays germaniques nous offrent un exemple de l'influence que les relations extérieures peuvent avoir sur l'art d'un peuple. Le centre de culture pour les Germains était, au ixe et au xe siècle, la vallée du Rhin dont les villes principales, Mayence et Cologne, se trouvaient au point de rencontre des courants français, anglo-saxon et byzantin. Le Rhin était une voie ouverte vers la Grande-Bretagne, comme, d'autre part, le Danube conduisait vers l'Empire byzantin. Malgré cette position intermédiaire, et en dépit des influences diverses qu'ils devaient subir, les monnayeurs germaniques surent tirer soit des éléments étrangers qui s'offraient à eux, soit de leur propre fond, un art très particulier, maladroit dans ses procédés d'exécution, mais infiniment varié dans ses conceptions. L'art monétaire germanique a eu son point de départ dans l'art carolingien nécessairement, puisque Charlemagne avait englobé dans son empire la Saxe, la Thuringe, l'Alamanie, la Bavière. D'ailleurs, avant Louis le Pieux, aucun atelier monétaire n'a fonctionné au delà du Rhin, et, pendant tout le ixe siècle, nous ne trouvons, en dehors de la région rhénane, que les ateliers de Regensburg (Ratisbonne) en Bavière, Würsburg en Thuringe. Ce sont donc les villes de l'Austrasie, plus tard la Lotharingie et la *Francia*, qui approvisionnèrent de monnaies les marchés de la Germanie. Or, à partir du milieu du ixe siècle, tandis qu'en France l'on adoptait le monogramme royal, les ateliers rhénans forgèrent surtout des deniers au type du temple tétrastyle, type qui non seulement se perpétua dans les ateliers où il avait été en usage, mais qui fut adopté au xe siècle dans les ateliers royaux, ducaux ou épiscopaux de nouvelle fondation. A Regensburg comme à Augsbourg et à Salzbourg, des lettres prirent la place des colonnes du temple. Ailleurs l'édifice carolingien se conserva dans sa forme

première jusque pendant le premier quart du xie siècle, par exemple à Metz et à Xanten. Dès le commencement du xe siècle, le temple fut souvent simplifié et réduit à un édifice quadrangulaire sans colonnes, surmonté d'un toit à deux rampants et sommé d'une croix : ce n'était plus le symbole général de la religion chrétienne, comme était le temple des monnaies de Charlemagne et de ses successeurs; c'était la figure de l'église de la ville, souvent même de l'église qui frappait monnaie, car la plupart des monnaies, dans le royaume des Otton, étaient émises au nom et au profit des évêques, maîtres des cités. Au xie siècle, le dessin se complique; on ne se contente plus de tracer un édifice d'une telle simplicité qu'on dirait une cabane, on cherche à reproduire l'église qu'on avait sous les yeux; l'image est sommaire, mais elle avait la prétention de rappeler les traits principaux de l'édifice réel. Sans doute sur les monnaies d'une ville la forme varie à quelques années d'intervalle, ce qui ne permet pas de penser que l'artiste ait tracé une image bien fidèle; mais, d'autre part, nous voyons qu'à Aix-la-Chapelle la plupart des monnaies présentent un édifice rond, et que certaines offrent la même rotonde avec adjonction d'un bâtiment sur plan quadrangulaire. La plupart des églises se présentent avec trois tours, deux à la façade, la troisième au-dessus du transept, celle-ci en forme de dôme. Il arrive encore, surtout dans la seconde moitié du xie siècle, que l'église est entourée d'un mur; ce n'est pas le mur d'un *atrium*, mais bien plutôt l'enceinte de la ville que domine l'église placée au centre : témoins les monnaies de l'évêque Annon, à Cologne, sur lesquelles est figuré un édifice à trois tours, l'église, puisque la porte encadre l'inscription *Petr* (*us*), nom de l'apôtre auquel était dédiée la cathédrale de Cologne; autour de l'église une muraille, l'ensemble constituant une représentation de la ville, comme l'indique clairement la légende circulaire *Imago Colonie*. La cathédrale était, au point de vue politique, le centre de la ville, puisque, dans la plupart des cités rhénanes, l'évêque exerçait les droits régaliens.

L'effigie du souverain, dont les monnaies carolingiennes n'offrent que de rares exemples, est au contraire imprimée d'une façon presque constante sur les monnaies des Otton et de leurs successeurs. Cette idée de marquer la monnaie de l'effigie du souverain n'a pas sa source dans une imitation des usages byzantins contemporains; il y a là un renouvellement d'une idée romaine, une affirmation de la continuité de l'empire d'Occident, car les rois de Germanie qui portaient la couronne impériale se considéraient comme les héritiers des empereurs romains. Le type de cette effigie n'est pas arrêté; il varie d'atelier à atelier; la tête est de profil, plus rarement de face, nue, ou laurée, ou couronnée. Au xie siècle, elle est généralement coiffée d'une couronne à pans quadrangulaires telle qu'on la voit dans nombre de peintures ou de sculptures de ce temps.

Cependant l'influence byzantine se fit sentir, spécialement à Goslar en Saxe, sous Henri III empereur (1046-1056) : les monnaies présentent d'un côté le buste impérial de face, copié du buste impérial des monnaies byzantines, et de l'autre les bustes, également de face, des saints Simon et Jude pour qui Henri III avait un culte particulier, étant né le jour de leur fête et leur ayant consacré l'église de son palais de Goslar. L'imitation du type de Goslar s'étendit à l'est jusqu'à Magdebourg, et à l'ouest jusqu'en Frise. On retrouve des traces de byzantinisme en Germanie antérieurement au XIe siècle. Les trouvailles faites en Allemagne ont livré des pièces qui ne sont que des copies serviles de pièces de Byzance, exécutées en Germanie sans qu'on ait pu jusqu'ici déterminer l'atelier, mais très probablement dans les pays rhénans : tels un denier imité du sol d'or de Théophile, Michel et Constantin VIII (829-842), et les deniers avec la tête du Christ entouré du nimbe crucigère.

Les évêques qui frappaient monnaie ont parfois, au XIe siècle, substitué leur propre effigie à celle du roi. De préférence, pour affirmer le droit de propriété de leur église sur la monnaie, ils faisaient représenter le saint auquel était dédiée l'église de la cité et qui, dans les idées de l'époque, était le véritable propriétaire de la monnaie : ainsi à Metz, entre 1047 et 1072, saint Étienne à genoux étendant les bras, la tête levée vers le ciel ou vers une main divine; à Verdun, entre 1046 et 1089, la tête de la Vierge couverte d'un voile; à Trèves, une main tenant deux clefs, rappelant saint Pierre patron de cette autre Rome, *secunda Roma*; à Visé, atelier appartenant à l'église de Liège, la tête de saint Lambert et un cerf rappelant saint Hubert, à qui l'on devait la translation du corps de Lambert de Maastricht à Liège: on sait qu'un cerf avait apparu à saint Hubert avec une croix entre les cornes. Les mêmes éléments auxquels les anciens avaient fait appel pour la décoration de leurs monnaies reparaissent donc en Germanie au XIe siècle. A voir ainsi les souverains reproduire les images des monuments, celles des saints et de leurs emblèmes, les épisodes de légendes locales, de la même façon que les Grecs faisaient leurs temples, leurs dieux et leurs attributs et les épisodes de leurs fables, on serait tenté de croire non pas à une reprise des traditions antiques, mais au renouvellement d'un même phénomène, les mêmes causes produisant les mêmes effets. Qu'on ne s'y trompe pas : les mêmes principes ne déterminaient pas les hommes du XIe siècle, qui avaient jadis déterminé les Grecs lors des origines de la monnaie, ou du moins il y a une nuance. Une ville grecque qui fait figurer sur ses monnaies sa divinité protectrice, en même temps qu'elle marque sa propriété, leur transmet ainsi quelque chose du caractère sacré et inviolable de cette divinité; elle en garantit le bon aloi et arrête les faussaires. Au XIe siècle, la pièce de monnaie n'a rien de sacré, et si l'on y met l'image du saint ou celle de sa demeure, c'est parce qu'il

en est le véritable propriétaire; c'est soit à lui, soit à l'église que le roi a donné la monnaie; l'évêque n'est que son représentant.

Les relations commerciales entre la Grande-Bretagne et la Germanie provoquèrent dans quelques ateliers, spécialement à Duisbourg, sous Conrad II et Henri III (1024-1056), à Andernach au même temps, l'imitation des monnaies anglaises. Dans la Frise, certaines pièces du XIe siècle sont un compromis entre le style byzantin et l'anglo-saxon.

Sous le règne d'Offa (757-796), un changement subit s'était produit dans le monnayage du royaume de Mercie en Grande-Bretagne. Les deniers à large flan ou *penny* avaient remplacé les petits deniers ou *sceattas*. Cette modification était le résultat de l'influence du monnayage carolingien. Comme Offa est contemporain des rois Pépin et Charlemagne, on pourrait hésiter à donner la priorité, dans cette réforme du système monétaire, à la France, si, dans le fait de la soudaineté de l'apparition des grands deniers en Angleterre, et dans une partie seulement de l'île, nous n'avions la preuve de l'importation d'un système étranger; tandis qu'en France c'est par étapes, rapidement accomplies il est vrai, qu'on a passé du denier mérovingien au carolingien. Il n'y a d'ailleurs aucun autre point de contact entre les deniers d'Offa d'une part et ceux de Pépin et de Charlemagne d'autre part, que le poids et la largeur du flan; car pour la décoration elle est toute différente. Les monnaies d'Offa présentent au droit l'effigie royale : c'est là un caractère qui persistera dans le monnayage anglais. En outre, l'ornementation du revers n'est pas purement épigraphique; si beaucoup de monnaies ne portent au revers que des légendes, sur d'autres nous voyons des rosaces, des croix ornementées, des dessins géométriques, des entrelacs zoomorphiques d'un caractère très particulier; et là même où les lettres forment la base de l'ornementation, encore sont-elles disposées dans une infinie variété de combinaisons avec un goût qui témoigne du sentiment décoratif des artistes anglais du VIIIe siècle. En somme, les graveurs des coins monétaires appartiennent bien à la même école que les peintres de manuscrits. L'élégance des monnaies d'Offa les distingue à ce point des pièces frappées à la même époque dans le reste du monde occidental, que certains auteurs, habitués à voir dans l'Italie la source de toute beauté, ont prétendu qu'Offa avait fait appel à des artistes de la Péninsule; hypothèse abandonnée, que rien ne justifie et contre laquelle proteste la confrontation du monnayage anglo-saxon avec celui de l'Italie au VIIIe siècle. Après Offa, la perfection de l'art monétaire s'affaiblit graduellement. Le monnayage carolingien y marqua sa trace au cours du IXe siècle. Ainsi Vigmund, archevêque d'York (837-854), a copié le sou d'or de Louis le Pieux (fig. 471, 21), dont le champ du revers était orné d'une couronne avec la légende *munus divinum*. Le monogramme gravé sur certains deniers d'Ecgbeorht, roi de Wessex (802-

858), est évidemment imité du monogramme carolin. Et sur des monnaies de Cnut, frappées à York entre 877 et 894, on reproduit, sans le modifier, le monogramme du nom de *Karolus*. Ce sont surtout les monnaies des rois danois de Northumbrie qui, au xe siècle, se sont inspirées de l'ornementation purement épigraphique des deniers français et particulièrement de ceux de Charles le Simple.

En Danemark, le monnayage ne commença qu'à la fin du xe siècle et, comme on doit s'y attendre, par une imitation du *penny* anglais; au milieu du xie siècle le type anglais se trouva en concurrence avec le type byzantin. Les choses se passèrent de même en Norvège; puis un type particulier se forma, mais jamais au moyen âge les pays scandinaves ne se dégagèrent complètement de l'influence anglaise.

La Pologne et la Bohême se trouvaient sur le chemin qui conduisait de la mer Noire à la Baltique; aussi voit-on qu'en Pologne, sous Boleslas (992-1025), les monnayeurs cherchèrent leurs modèles tantôt dans les pièces anglo-saxonnes, tantôt dans les byzantines. La frappe des monnaies commença en Bohême dès le xe siècle, plus tôt qu'en Pologne; « les types présentent un curieux mélange d'influence anglo-scandinave, bavaroise et byzantine »[1].

Quand sous Étienne Ier (100-1038) apparaît le monnayage hongrois, on est étonné de ne pas le voir débuter par l'imitation du type byzantin, mais bien par des pièces d'une physionomie particulière, plutôt occidentale, qui paraissent avoir été conçues sous l'influence des monnaies anglaises d'Ethelred II et de Cnut, contemporains d'Étienne.

En résumé, le monnayage européen a son point de départ dans le monnayage impérial dont le centre était à Constantinople. Aux ve et vi^e siècles, les Barbares copièrent servilement, puis imitèrent les espèces byzantines. L'art monétaire du vi^e siècle est franchement byzantin. Mais au cours des vi^e et viie siècles, on s'éloigna peu à peu du modèle primitif. En Gaule un type nouveau se forma, qui trouva son expression définitive dans les monnaies de Charlemagne. Ce type carolin, grâce aux conquêtes de Charlemagne, au développement immense qu'il donna à l'empire franc, à la prépondérance que les Francs prirent alors au double point de vue politique et économique, envahit le nord de l'Espagne, l'Italie septentrionale et centrale, traversa le Rhin, inclina le système monétaire anglo-saxon vers une nouvelle direction, refoulant vers l'Italie méridionale et un coin de l'Orient le type byzantin à qui les conquêtes des Arabes avaient déjà enlevé une partie de son domaine. Ce fut le point de départ des monnayages régionaux et nationaux qui se formèrent progressivement au xe siècle et dont quelques-uns, ceux des peuples de l'Europe orientale et des bords de la mer Baltique, subirent au xie siècle des retours offensifs du byzantinisme.

1. Engel et Serrure, *Traité de numismat. du moyen âge*, t. II, p. 873.

BIBLIOGRAPHIE

L'ART MONÉTAIRE

Ouvrages généraux. — ENGEL et SERRURE, *Traité de numismatique du moyen âge*, t. I, 1891, in-8°. — KEARY, *The coinage of Western Europe from the fall of the Western Empire*, 1879, in-8°.

Monnaies romaines et byzantines. — COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, 2e édit., t. IV et V. — MADDEN, *Christian emblems on coins of Constantine I*, dans *Numismatic chronicle*, 1877. — O. VOETTER, *Erste christliche Zeichen auf römischen Münzen*, dans *Numismatische Zeitschrift*, 1892. — Jules MAURICE, *L'atelier monétaire de Tarragone*, dans *Revue numismatique*, 1900; et communications à la Soc. des Antiquaires de France, dans le *Bulletin* de cette société, séances des 29 mai 1901, 11 nov. 1903, 18 mai 1904. — SABATIER, *Description générale des monnaies byzantines*, 1862, 2 vol. in-8°.

Afrique. — FRIEDLÄNDER, *Die Münzen der Vandalen*, 1849, in-8°.

France. — A. DE BELFORT, *Description générale des monnaies mérovingiennes*, 1892-1893, 5 vol. in-8°. — PROU, *Catalogues des monnaies françaises de la Bibliothèque nationale. Les monnaies mérovingiennes*, 1892, in-8°; *Les monnaies carolingiennes*, 1896, in 8°. — GARIEL, *Les monnaies royales de France dans la race carolingienne*, 1883-1885, 3 vol. in-4°.

Italie. — FRIEDLÄNDER, *Die Münzen der Ostgothen*, 1844, in-8°. — CORDERO DI SAN-QUINTINO, *Monete battute dai Longobardi in Italia*, 1835, in-8°. — ENGEL, *Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie*, 1882, in-4°. — PAPADOPOLI, *Le monete di Venezia*, 1893, in-4°. — F. et E. GNECCHI, *Le monete di Milano*, 1884, in-4°.

Espagne. — HEISS, *Description générale des monnaies des rois Wisigoths*, 1872, in-4°.

Allemagne. — DANNENBERG, *Die deutschen Münzen des Sächsischen und Frankischen Kaiserzeit*, 1876, in-4°.

Angleterre. — KEARY, *A catalogue of english coins in the British Museum. Anglo-Saxon Series*, t. I et II, 1887-1893, in-8°.

Arabes. — H. LAVOIX, *Catalogue des monnaies musulmanes du département des médailles de la Bibliothèque nationale*, 1887, in-8°.

CONCLUSION

AU TOME PREMIER

S'il était possible de résumer d'un mot le lent effort de plus de dix siècles et la multitude de faits et d'œuvres dont l'histoire a été condensée en ce premier volume, ne faudrait-il pas dire qu'entre la fin du paganisme gréco-romain et le douzième siècle après le Christ, l'Europe convertie chercha péniblement — sous la discipline de l'Église, à travers les bouleversements et les catastrophes politiques, les migrations et les conflits de races — une forme d'art dont l'organisme fût assez simple en son principe et assez souple en ses applications pour s'adapter aux exigences de la vie sociale transformée et à l'expression de la vie morale et de la croyance régénérées? La foi chrétienne, devenue progressivement commune à tous les peuples européens, orienta dans une même direction et coordonna autour d'un même culte l'invention et l'effort des artistes; mais, dans cette unité essentielle, la complexité des milieux ethnographiques, le mélange inégal des éléments qui les constituèrent, la diversité des sources et des traditions où s'alimentèrent la fantaisie et le goût des peintres, des sculpteurs et des ornemanistes introduisirent une étonnante variété.

L'habitude — héréditaire dans la pédagogie depuis le XVIe siècle — de considérer l'art antique comme le seul modèle a introduit, même dans l'histoire du haut moyen âge, les mots de « décadence » et de « renaissance » pour exprimer l'obscurcissement graduel ou les réveils plus ou moins efficaces des formes léguées au monde par la civilisation gréco-romaine. Le mot même de « moyen âge » indiquait assez la nature et l'étroitesse de la conception dominante. Entre la glorieuse antiquité et l'époque où l'humanité revint à ses œuvres et à ses leçons comme à l'unique Beauté, une période de quatorze siècles s'était écoulée, où la vie avait été comme suspendue, l'invention endormie : ce fut le *moyen*

âge, âge intermédiaire, inorganique, de vague attente et de torpeur, traversé de demi-réveils, d'efforts plus ou moins impuissants, de « renaissances » ébauchées ou avortées, — aux temps carolingiens, par exemple, — jusqu'au jour où les ténèbres s'étant tout à coup dissipées, l'antiquité ressuscita et la véritable Renaissance brilla sur le monde ébloui.

On essaierait en vain de changer la terminologie imposée par un si long usage, mais il faut, sous les mots consacrés, saisir les réalités historiques et ne pas rester esclaves d'un nominalisme arbitraire.

La vraie question est de savoir comment l'art chrétien, l'art du moyen âge, naquit et se constitua. Est-ce Rome qui l'enfanta et resta à travers les siècles l'universelle institutrice des peuples et des artistes? Est-ce l'Orient qui apporta à l'imagination chrétienne les éléments et les renouvellements que la latinité épuisée était impuissante à lui fournir? Quels furent, après les grandes invasions, le rôle et l'apport des barbares, et est-on quitte envers eux quand on a répété, sur leurs dévastations et leur « vandalisme », les lamentations dont l'ancien classicisme avait fait un lieu commun de sa rhétorique et de sa pédagogie? Beaucoup de théories se sont constituées et de polémiques engagées autour de ces questions.

C'est des faits bien plus que des théories que je voudrais tenir compte dans le résumé que je me suis engagé à tenter ici, non certes pour revenir sur ce que chacun de nos collaborateurs a déjà exposé à son ordre chronologique, mais pour coordonner autant qu'il est possible les conclusions qui se dégagent des diverses parties de l'enquête commune.

I

A tout renouvellement décisif des formes d'art deux ordres de causes correspondent : les unes sont morales, les autres techniques. Un système d'architecture, c'est un ensemble de procédés de construction, la mise en valeur de certains matériaux d'après certaines méthodes, et c'est aussi l'enveloppe et l'expression d'un programme social ou d'une conception religieuse. Une école de peinture n'est pas un groupement arbitraire et fortuit, mais une certaine façon de peindre appliquée au service d'une certaine vision de la nature, d'un certain « idéal », dans un certain milieu. Le christianisme, quand il parut, n'apportait au monde qu'un principe moral. A le considérer même dans ses origines et sa doctrine initiale, il semblait qu'aucun art ne dût en sortir. Il naissait au sein d'un peuple auquel Jéhovah lui-même avait dit : « Tu ne te feras aucune « image taillée ni aucune ressemblance des choses qui sont là-haut « dans les cieux, ni ici-bas sur la terre, ni dans les eaux sous la terre;

« tu ne te prosterneras pas devant elles et tu ne les serviras point... » (*Exode*, XX, 4, 5.) L'enfant né dans la crèche de Bethléem, qui venait sceller la nouvelle alliance et accomplir la loi, avait promis à ses disciples que là où quelques-uns seraient assemblés en son nom, il y serait aussi; mais son « royaume n'était pas de ce monde » — et, si l'on n'a pas le droit de dire qu'il ait proscrit l'art, rien dans ses paroles ni son enseignement ne pourrait servir de fondement à une esthétique, encore moins à un système d'architecture. Ses apôtres, pas plus que lui-même, ne se sont jamais préoccupés des rapports possibles de l'art et de la religion. On ne trouverait chez eux que des allusions naturellement hostiles à tout ce qui pouvait perpétuer le souvenir et le dangereux prestige des idoles païennes. Le mot du Décalogue : « Tu n'auras point d'autres dieux devant ma face », hante la conscience de saint Paul quand il traverse la Grèce. Il y est offensé par la vue des statues et des temples : « Vous êtes dévots à l'excès », dit-il aux Athéniens. Et de tous les autels qu'il a rencontrés, il ne veut retenir que celui du *Dieu inconnu*; c'est celui-là qu'il annonce : « Ce Dieu qui a fait le monde et toutes les choses qui y sont... *n'habite point dans les temples bâtis par la main des hommes*; il n'est point servi par la main des hommes, comme s'il avait besoin de quoi que ce soit, lui qui donne la vie à tous, la respiration et toutes choses.... Étant donc de la race de Dieu, *nous ne devons pas croire que la divinité soit semblable à de l'or, ou à de l'argent, ou à de la pierre taillée par l'art ou l'industrie des hommes.* » (*Actes des Apôtres*, XVII, 23, 24, 29.)

Le christianisme primitif resta pénétré de ce double sentiment : souvenir de la loi mosaïque d'une part, et, de l'autre, haine du paganisme dont la statuaire avait multiplié les dieux. Les Pères de l'Église, de Lactance à Clément d'Alexandrie et à saint Augustin, et jusqu'à saint Bernard au XIIe siècle, ont, sous des formes diverses, avec plus ou moins de véhémence et de netteté, maintenu cette protestation. Mais ce n'est pas dans la race où elle avait pris naissance, ni vers l'Orient, son berceau, que la religion nouvelle devait faire ses conquêtes définitives. C'est dans le bassin méditerranéen et vers l'Occident qu'elle se répandit; elle eut pour cadre général les limites de l'Empire, et c'est par les voies romaines qu'elle s'achemina à la conquête du monde. A ces populations accoutumées par tant de siècles à l'anthropomorphisme gréco-romain, il fallait des images : le christianisme, en dépit de ses répugnances, dut bientôt s'accommoder à ces exigences héréditaires.

Un art nouveau ne s'improvise pas. La religion nouvelle, n'apportant avec elle aucune technique, ne pouvait se manifester que par son principe moral. Dans l'obscurité des catacombes, à la clarté tremblante des lampes des *fossores*, M. André Peraté nous a montré comment, mêlés et comme perdus dans le répertoire courant de l'ornementation pompéienne, des

motifs caractéristiques paraissent et se distinguent peu à peu. Le sentiment chrétien s'insinue lentement dans un décor païen; par transitions ménagées, un sens nouveau se communique à d'anciennes images : l'oiseau de Vénus devient la colombe du Saint-Esprit; puis des thèmes inédits paraissent, une iconographie, progressivement élargie des timides symboles primitifs et de la liturgie des agonisants aux grandes scènes historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, se constitue sous la double action du triomphe de l'Église qui veut évoquer aux murs de ses basiliques les fastes de ses fondateurs, et des éléments nouveaux qui viennent enrichir la matière plastique.

L'art dès lors devient, aux mains ou sous la direction de l'Église, un puissant moyen d'instruction. Les décisions des conciles et des synodes, les commentaires des docteurs abondent et se renouvellent dans ce sens de siècle en siècle, du IVe au XIIe, depuis Basile, les deux Grégoire et saint Paulin de Nole, jusqu'à l'abbé Suger. « Aux illettrés qui ne peuvent lire les Écritures, la peinture rappelle les actions des serviteurs de Dieu et les incite à les imiter », dira saint Nil. En Occident comme en Orient, c'est pour « inculquer par les yeux ce que la parole présente à l'oreille », que la peinture « parle sur les murs et fait beaucoup de bien ».

II

L'art est donc entré au service du christianisme, qui semblait d'abord devoir le négliger, sinon le repousser. Comment, dans quelle langue et par quels moyens, sous quelles influences, exprimera-t-il les faits, les symboles et les idées que l'Église lui confiera? C'est, depuis quelques années, un problème fort débattu, et ces polémiques ne sont, à vrai dire, sous une forme plus générale, qu'un retour de cette « question byzantine » qui, déjà au siècle dernier, au temps des Labarte et des Schnaase, avait si longtemps agité les historiens de l'art.

La thèse des « romanistes » faisait à l'influence de Rome la part prépondérante et même unique; un « art romain impérial », distribué administrativement sur toute l'étendue de l'Empire à toutes les provinces et à tous les peuples, avait suffi à tous les besoins et à toutes les transformations.... En face de cette école dont Wickhoff a repris les arguments, une autre s'est constituée dont il semble bien que les plus récents travaux, notamment ceux de MM. Bayet, Strzygowski, Millet, tendent à confirmer la doctrine. Pour elle, au lieu que Rome ait infusé à l'Orient une vie nouvelle, c'est l'art hellénistique qui, déjà au temps de la naissance du Christ, commence à pénétrer la latinité décadente; il continue à se

développer « jusqu'au jour où il est remplacé par l'art proprement oriental et chrétien, c'est-à-dire par l'art byzantin ». L'art impérial n'est que « la dernière phase de l'art hellénistique », au cours de laquelle Rome ne fut pas autre chose qu'un des moindres centres de la culture, avec sans doute une individualité reconnaissable surtout à un certain réalisme; mais c'est dans les grandes villes orientales du monde hellénique, c'est à Alexandrie, à Ephèse et à Antioche que, dès les trois premiers siècles, se constitue l'art chrétien, et pas du tout à Rome et dans on ne sait quels ateliers d'Empire.

Il ne faudrait pas que la réaction nécessaire contre l'intransigeance des romanistes allât jusqu'à réduire l'influence de Rome autant qu'on l'avait exagérée autrefois. Sans doute la Rome impériale, où le christianisme se répandit lentement, était une sorte de Babel cosmopolite et polyglotte où, de toutes parts, les cultes et les rites étrangers étaient venus se juxtaposer aux traditions de l'antique religion romaine. Mais en fournissant à l'Église triomphante le plan basilical, auquel celle-ci restera attachée à travers tous les développements de son culte, surtout en réservant aux constructeurs futurs des grands temples chrétiens la science toute romaine de l'appareillage et du traitement des voûtes (dont le Panthéon d'Hadrien présentait dès le second siècle une application renouvelée et singulièrement riche en conséquences possibles), Rome s'était assurée dans les progrès ultérieurs de l'art chrétien une part qui ne saurait lui être déniée....

Mais pour que ces possibilités arrivassent à la vie, pour que de la vieille matière latine un principe actif se dégageât, il fallut l'action de ferments étrangers, une longue suite d'événements dont on pourrait faire tenir en trois mots la complexité féconde : byzantinisme ou plus exactement hellénisme oriental, invasion des barbares et féodalité.

Un fait trop longtemps et volontiers oublié par le catholicisme latin doit être rappelé : le christianisme fut d'abord prêché en grec. Dès les plus lointaines origines, l'élément gréco-oriental avait marqué de son empreinte les premières ébauches de la pensée chrétienne, le symbolisme et l'art qui allaient la manifester. C'est parce que des mots grecs annoncèrent aux hommes Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, que le poisson (ἰχθύς) devint un symbole aussitôt compris de tous les chrétiens d'Orient, et par eux transmis à ceux d'Occident.

Dès le second siècle, on pouvait lire sur l'épitaphe d'un évêque de Syrie qu'il eut pour nourriture « le poisson sorti d'une fontaine, très grand et très pur, que la vierge chaste porta dans ses bras » et, comme ce symbole naïf, c'est d'Orient que vinrent au christianisme naissant ses

images les plus saisissantes, les éléments les plus expressifs de sa future iconographie.

C'est d'Orient aussi que lui vient la première architecture chrétienne vraiment originale. Au IVe siècle, en 334, Constantin cherchant en vain à Rome les architectes dont il avait besoin, proclamait officiellement cette pénurie et comme cette faillite de la latinité décadente : *architectis quam plurimis opus est sed non sunt!* Dès lors, les basiliques romaines elles-mêmes témoigneront, dans le détail de leur ornementation, de l'influence croissante du style néo-grec. « Dès le second siècle, écrivait Vitet, le génie oriental avait commencé de secouer ses ailes; il s'était joué comme un enfant timide dans les colonnades incorrectes mais brillantes de Palmyre et de Balbek. » Au commencement du IVe siècle, au palais que Dioclétien s'était fait construire, pour y prendre sa retraite, sur la côte dalmate, et où vint le trouver la nouvelle de la victoire de Constantin, l'architecture romaine se transformait selon des principes ou des tendances directement contraires aux règles de Vitruve; le mausolée de l'empereur, avec sa coupole, ses revêtements de mosaïques, ses sculptures au relief aplati et aux découpures aiguës, révélait un esprit et une main-d'œuvre où rien de latin ne subsistait déjà plus. Comme le cérémonial de la cour s'était imprégné des traditions et des rites des monarchies orientales, l'art romain se combinait déjà avec l'art venu d'Asie Mineure, et c'est aussi d'Asie Mineure, après deux siècles d'incubation et de tâtonnements, que vinrent les architectes qui, à Sainte-Sophie de Constantinople, donnèrent au christianisme vainqueur, devenu religion d'État, son temple le plus magnifique et le plus original.

C'est à Constantinople bien plus qu'à Rome que s'élaborèrent les thèmes directeurs de l'art chrétien; Rome même fut tributaire de l'art oriental. « A partir du IVe siècle et de sa conversion officielle, a écrit Louis Courajod, Rome devenue le siège des papes a couvert de sa pourpre et de l'autorité de son nom les éléments quelquefois les plus purs de l'art grec. Le mot « romain » avait alors un sens spécial qu'il a gardé dans le *Credo* liturgique : « romain », cela voulait dire « orthodoxe ». L'art était catholique, apostolique et romain de langue et de doctrine, mais n'en restait pas moins grec d'essence et de pratique ».

Quand, en 404, Honorius, témoin impuissant de la dislocation de l'Empire, va chercher à Ravenne un asile contre les menaces de l'invasion barbare, un dernier coup est porté à la suprématie de la Rome latine. Elle n'est plus dès lors qu'une ville de province et non plus *la Ville*; après la création de l'exarchat, elle devient la simple résidence d'un duc byzantin. Sans doute elle sera la ville du pontife dont l'autorité deviendra de bonne heure prépondérante; mais sur le siège de Pierre, treize papes d'origine grecque ou syrienne se succèdent à partir du VIIe siècle; les

colonies grecques et les monastères grecs se multiplient autour du Palatin et de l'Aventin, et la crise des iconoclastes contribue à rejeter sur l'Italie d'autres bandes de moines grecs, faiseurs d'images, accueillis par les papes. Même après s'être libérée politiquement de la suprématie byzantine, la Rome pontificale en gardera l'empreinte profonde, et, selon le mot de Courajod, c'est encore des formes et des idées grecques qui, sous sa pourpre, son autorité et son nom, se répandront sur la chrétienté occidentale.

Tout concourut donc — et, par-dessus tout, l'épuisement de cette « latinité », dont le biographe de l'abbé Didier proclamait au XIe siècle la stérilité plus de cinq fois séculaire — à faire de l'art byzantin pendant tout le haut moyen âge l'atelier principal du christianisme, la grande école de la chrétienté. C'est seulement au XIe siècle, que les peuples européens — qui commencent à se constituer, à façonner pièce à pièce, dans les forges féodales, les divers éléments de leur future unité politique et morale — seront en état de créer, d'ébaucher du moins pour leur usage un art vraiment occidental, et en quelque sorte national ; et même alors, ils ne laisseront pas de puiser au grand réservoir de formes, de recettes et d'idées plastiques que l'Orient chrétien leur avait conservé. Mais dès lors les ateliers d'Allemagne et de France commenceront de s'élever, dans l'ordre de l'expression plastique, à côté, puis au-dessus de leurs anciens maîtres. Si l'art byzantin, en effet, avait reçu en dépôt et transmis au monde quelque chose de « l'idéal noble et paisible de la Grèce antique », selon l'expression de M. Gabriel Millet, si même, aux Xe et XIe siècles, sous la dynastie macédonienne, il brilla d'une admirable renaissance, il ne se renouvela pas suffisamment au contact de la nature et de la vie ; il laissa se figer en formules ce qui, dans un autre milieu plus libre et plus spontané, allait germer en chefs-d'œuvre vivants. En dépit de sa splendeur décorative, il fut incapable de remplir le rôle qu'avait joué dans le passé l'art gréco-romain et que devait jouer plus tard l'art « gothique » français. L'Occident le consulta, en profita, mais ne l'adopta jamais complètement, sans doute parce que la forme chez lui resta comme superposée au fond, plaquée sur des thèmes traditionnels, sans arriver à l'expression adéquate, spontanée et directe. Cette pénétration féconde de la forme et du fond, cette fusion merveilleuse de la matière docile, de la pensée inspiratrice et de l'émotion intérieure, c'est dans l'art occidental qu'elle allait s'opérer, et il convient de résumer ici en quelques mots de quels éléments se composait le milieu où cet art devait prendre définitivement son essor.

III

Contre la poussée de plus en plus menaçante des « Barbares », l'Empire avait, du Rhin au Danube, constitué le *limes romanus* et les champs décumates. Dès le IIIe siècle, le Danube et le Rhin n'étaient plus une protection suffisante; toujours plus nombreuses, plus denses et plus avides, les hordes ennemies se ruaient sur les frontières trop étendues et y pratiquaient des brèches de plus en plus larges. A la fin du IVe siècle, les grandes invasions s'ébranlèrent définitivement; ce ne furent plus de simples tribus plus ou moins organisées, mais de formidables migrations de peuples : l'*officina gentium* déborda, la *Völkerwanderung* commença. Les Francs, les Alamans, les Burgondes franchirent le Rhin; les Lombards et les Goths, les Karpathes et le Danube, et tous vinrent prendre pied dans l'Europe occidentale, lui infuser leur sang, se mêler à sa vie, la renouveler après l'avoir bouleversée, organiser des gouvernements et des États dont l'antiquité ne fournissait pas de modèle, entrer en contact avec la vieille civilisation à laquelle l'art byzantin était alors seul en mesure de les initier. Ce fut, aux temps mérovingiens et carolingiens, une période encore bien mal débrouillée de pénétrations réciproques, d'influences complexes, de tâtonnements et d'amalgames, jusqu'au moment où, au IXe et au Xe siècle, à la veille des temps romans, une nouvelle coulée de « barbarie » septentrionale et païenne vint, avec les Normands et les Scandinaves, se mêler encore à la matière morale et plastique d'où l'art de l'Occident allait enfin sortir. Comment se comportèrent ces divers éléments? Quel fut leur rôle respectif dans l'élaboration de l'organisme nouveau et de l'œuvre d'art dont Raoul Glaber, dès le XIe siècle, saluait l'avénement? — Ici encore les controverses abondent.

Pour l'ancienne pédagogie classique, il n'y a pas à tenir compte de l'entrée en scène des Barbares, sinon pour déplorer les ravages et les ruines qu'ils laissèrent sur leur passage, et les ténèbres dans lesquelles leur triomphe éphémère plongea l'humanité. Parler d'un « art barbare », c'est faire trop d'honneur à quelques motifs décoratifs qui ne sont, du reste, que « le produit de l'art gréco-romain dégénéré ». — En face de cette école, on voit, au cours du XIXe siècle surtout et avec le romantisme, se formuler une doctrine dont Louis Courajod fut, à la fin de sa vie, le rénovateur et l'apôtre passionné, et que l'on pourrait résumer en disant : l'élément barbare fut le levain qui fit lever la pâte et féconda le monde. S'ils n'avaient pas un art codifié, un système pédagogique, les barbares apportaient un tempérament artistique, des instincts dont l'ornemen-

tation de leurs bijoux, quelle qu'en puisse être l'origine lointaine, manifeste surabondamment la personnalité. Ce qui y domine, « c'est la fantaisie ou le fantastique, l'évocation de formes monstrueuses, le tissage de fils enchevêtrés, la complication de nœuds inextricables, la combinaison de lignes ondulées, tournoyantes, répétées à l'infini.... » Ces éléments décoratifs qu'ils apportèrent chez nous, nous les retrouvons en grand nombre sur les chapiteaux des nefs, sur les archivoltes des portails de nos églises, quelquefois même mêlés à des souvenirs et représentations de leurs légendes nationales. Mais surtout ils renouvelèrent et enrichirent l'âme même, le fond moral où l'art plonge ses plus profondes racines. Il y a plus encore, — et ici la thèse sortant du domaine proprement scientifique et démontrable s'élève, s'égare peut-être, à des hypothèses où l'audace et la divination de la sympathie suppléent aux documents disparus ou insuffisants, — l'influence de ces Barbares à qui l'art de la pierre était complètement étranger, qui ne savaient travailler que le bois et n'étaient que charpentiers, se fit efficacement sentir dans la création de l'architecture du moyen âge. Ils apprirent des Gallo-Romains, surtout des Byzantins, l'art de la construction en pierre; mais ils continuèrent de penser en charpentiers; c'est de leurs instincts héréditaires toujours agissants, même sous la discipline des métiers et dans la pratique des recettes romaines et byzantines, que sortirent ces piliers cantonnés de colonnes, ces « étais » de pierre en fonction qui contribuèrent à donner aux édifices romans une physionomie, et si l'on peut dire, une âme, si différentes de celles des modèles romains auxquels on voudrait uniquement les rattacher. Entre ces modèles voûtés à la romaine et les églises du XIIe siècle, il y eut une architecture en bois dont nous connaissons l'existence par les textes, mais dont tous les monuments ont disparu et échappent à notre analyse.... Qu'étaient ces églises composées *non de lapide sed de robore secto*? La « tapisserie » de Bayeux, quelques églises scandinaves, pourraient donner une idée de leurs silhouettes, mais nous ne sommes pas en état de décider et de démontrer quelle influence elles purent avoir, durant la longue incubation qui précéda les temps romans, dans l'élaboration de l'architecture qui, des grandes églises abbatiales, devait aboutir aux grandes cathédrales.

A cette thèse puissamment et passionnément défendue par Louis Courajod dans ses *Leçons à l'École du Louvre*, il manquera toujours sans doute une base strictement scientifique. Mais à ne la considérer que dans le sentiment qui l'inspire, il reste incontestable que l'architecture du moyen âge alla s'émancipant toujours plus de toute imitation romaine, obéit à un principe et aboutit à une expression non seulement essentiellement différents de ceux des monuments antiques, mais qui leur sont directement contraires. Si bien qu'à l'heure où l'archéologie classique

redeviendra la maîtresse des études et des arts, on s'éloignera avec dédain de cette architecture « barbare » et « gothique »; on la reniera, comme le produit d'une invasion humiliante pour la latinité de nouveau victorieuse.... Et cela n'est pas inutile à rappeler, même à cette place et en devançant l'ordre des temps, pour montrer que, dans les discussions archéologiques, peuvent s'agiter des questions qui touchent aux problèmes les plus délicats et les plus vitaux de la psychologie des peuples.

Dans l'état actuel de nos connaissances, beaucoup d'incertitudes subsistent sur les origines, l'histoire et le rôle de l'art barbare. Les spécialistes, par exemple, discutent encore sur la provenance géographique et ethnographique de l'orfèvrerie cloisonnée. L'importance documentaire de monuments tels que la boucle du musée de Wiesbaden a été contestée par les uns, exagérée peut-être par les autres[1].

En attendant que les spécialistes se soient mis d'accord sur ces questions controversées, il nous suffira de constater ici que c'est sous les « Barbares » et par eux, que se propagea et arriva à son expression la plus personnelle un certain style décoratif dont leurs tombeaux ont livré par milliers les témoins et dont nous retrouvons la trace ou l'influence indéniables jusqu'au XII[e] siècle dans notre art occidental.

Mais ils reçurent au moins autant qu'ils apportèrent, et parmi les questions les plus intéressantes qui seraient encore à élucider, il faut mettre au premier rang celles de leurs rapports avec les civilisations antérieures qu'ils trouvèrent dans les pays occupés par eux, de la réceptivité différente de chacun des peuples envahisseurs, — Goths, Francs,

1. M. Salomon Reinach, dans un savant mémoire, a établi que la décoration du métal — du bronze principalement, rarement du fer et de l'or — avec des cabochons de corail, avait commencé en Gaule vers 450 avant Jésus-Christ. Ce corail (des îles d'Hyères), recherché par le commerce d'Alexandrie, devint très rare en Gaule dès le II[e] siècle avant l'ère chrétienne. Pline indique que l'Inde l'appréciait autant que les Romains les perles et en fit une consommation si considérable qu'elle en priva le monde occidental; le corail devint exclusivement un article d'exportation. Les ateliers gaulois auraient commencé alors de substituer au corail l'émail rouge. Cette technique se répandit dans l'Europe centrale où elle obtint un grand succès. Avec la conquête romaine, l'émaillerie rouge gauloise se continua en Grande-Bretagne où Philostrate en signale l'excellence, tandis qu'en Gaule elle cède le pas à l'émaillerie polychrome en mosaïque qui est, sous l'Empire, la spécialité gallo-romaine et répand ses produits jusque dans la Prusse orientale. Cette industrie décline dès le III[e] siècle de notre ère et, au temps des invasions, l'émail est remplacé par des verroteries de couleurs fixées par des cloisons métalliques. Les Barbares, s'ils n'ont pas inventé cette technique, se la sont appropriée et l'ont singulièrement développée: aussi, sans négliger l'influence de la Perse sassanide, il n'y aurait pas à chercher dans ce pays l'origine de l'orfèvrerie cloisonnée avec pierres et verres de couleurs. C'est sur le bas Danube qu'aurait commencé à se développer la technique de la verroterie cloisonnée dont le trésor de Petrossa nous a conservé les plus beaux exemples. Le style de l'Europe centrale se « barbarisa » progressivement, — il n'y eut pas brusque envahissement d'une technique nouvelle, — et il n'est pas nécessaire de chercher jusqu'en Asie les origines de l'orfèvrerie mérovingienne. (Voir SALOMON REINACH, *Revue celtique*, 1899, p. 117-151.)

Burgondes, Lombards, Anglo-Saxons, Normands, — de la façon dont chacun d'eux s'assimila ou essaya de s'assimiler l'art dont les grands monuments se dressaient sur le sol conquis et, enfin, des produits variables de ces amalgames différents.

Le souvenir de la grande Rome maîtresse du monde planait au-dessus d'eux; la majesté de l'Empire les fascinait, même après sa chute. Saint Jérôme, d'après Paul Orose, racontait qu'il avait connu un certain habitant de Narbonne, élevé à de hautes fonctions sous l'empereur Théodose, et d'ailleurs religieux, sage et grave, qui avait joui dans sa ville natale de la familiarité d'Ataulfe : « Il répétait souvent que le roi des Goths, homme d'un cœur et d'un esprit magnanimes, avait coutume de dire que son ambition la plus ardente aurait d'abord été d'anéantir le nom romain et de faire de toute l'étendue des terres romaines un nouvel empire appelé Gothique, de sorte que, pour parler vulgairement, tout ce qui était *Romania* devînt *Gothia* et qu'Ataulfe remplît le même rôle qu'autrefois Auguste. Mais après s'être assuré par l'expérience que les Goths étaient incapables d'obéissance aux lois, il avait pris le parti de chercher la gloire en consacrant la force des Goths à rétablir dans son intégrité, à augmenter même la puissance du nom romain, afin que du moins la postérité le regardât comme le restaurateur de l'empire qu'il ne pouvait changer. »

Les Goths, — dont le nom devait devenir dans la suite des temps, et par opposition à « Romain » synonyme de « Barbare », auxquels le classicisme italien du XVI[e] siècle devait emprunter l'épithète infamante de *gothique* pour désigner l'art du moyen âge arrivé à sa plus haute expression et à son plein développement, — furent en somme, de tous les envahisseurs, ceux qui s'efforcèrent les premiers de s'assimiler la civilisation « romaine ». Mais c'est surtout l'art byzantin, le seul vivant au moment où ils s'établirent, qui fut leur initiateur.

Théodoric, le « propagateur du nom romain », comme disait une inscription consacrée à sa gloire, le premier des grands barbares touchés par la « beauté romaine », accomplit pour la restaurer un effort plus méthodique sans doute qu'efficace et qui fit de lui, à ce point de vue, le digne précurseur de Charlemagne. Il n'était pas en son pouvoir de faire revivre l'art de la décadence latine; mais il prit contact avec tout ce qui restait de vivant des traditions antiques, et ce furent les Grecs de l'Adriatique qui initièrent ses Goths, « Græcis pœne consimiles[1] », à cet art de pierre où ils devaient acquérir à leur tour une habileté si réputée, que l'abbé de Saint-Pierre-le-Vif, à Rouen, les manda pour construire son église.

1. L'expression est de Jornandès, qui nous a conservé dans son *De rebus Goticis* un résumé de cette *Histoire des Goths* écrite par Cassiodore, dont la perte est si regrettable.

On construisit *more gothico*, *quadris lapidibus*, *manu gothica*, et, au cœur de cette *regio gothica* du sud-ouest de la Gaule — où l'empire visigothique avait laissé de si brillants souvenirs et, par ses sarcophages au moins, des témoignagnes si décisifs de l'éducation gréco-orientale de ses sculpteurs, — un évêque, poète et rhéteur, le plus « latin » peut-être de son temps, Fortunat, s'étonnera de voir, à Toulouse, l'église de Saint-Sernin, élevée par les soins d'un barbare, du duc Launebode :

Quod nullus veniens romana gente fabrivit,
Hoc vir barbarica prole peregit opus.

Le vieux fond germanique subsistait d'ailleurs sous le vernis de la culture récente, et plus d'une fois, non seulement dans leur orfèvrerie qui resta d'inspiration « barbare », mais jusque dans les œuvres les plus pénétrées d'imitations classiques, comme le tombeau de Théodoric, on en peut, dans quelques motifs d'ornementation, surprendre l'influence. Théodoric lui-même, sous le nom de Dietrich von Bern, est resté un des héros de la légende germanique. Le cheval noir d'Odin vient le prendre à Ravenne, au milieu d'un banquet, pour l'enlever au Walhalla — et il garde désormais sa place dans le cycle des *Niebelungen*.

Le rôle des Lombards venus des bords inférieurs de l'Elbe aux rives du Danube, initiés au travail de la pierre par un contact prolongé avec la civilisation byzantine et orientale dont ils interprétèrent, altérèrent et transformèrent avec une rudesse et une vigueur toutes barbares la grammaire ornementale, est plus important encore. Il y eut une architecture lombarde nettement caractérisée avec ses bandes murales, ses arcatures aveugles, ses galeries à jour, dont l'influence, aux temps romans, devint prépondérante non seulement dans l'Italie septentrionale et centrale, mais dans toute la région du Rhin, et sensible en plusieurs provinces de France. La lente élaboration en remontait à ces maîtres, d'origine sans doute assez mêlée, mais agglomérés dans une même région, celle du lac de Come, *magistri Comacini*, devenus de bonne heure de puissantes corporations de maçons, aisément mobilisables, et que l'on retrouve jusqu'en Angleterre. Les lois lombardes en font mention dès le roi Botharis, mort en 652; le roi Luitprand, mort en 763, révisa et codifia en quelque sorte leurs règlements et leurs tarifs (voir Promis, *Regum longobardorum leges de structoribus*). Leur action se fait sentir dès les temps carolingiens; au XIe siècle, on verra des moines et des artistes lombards prendre dans l'histoire de la civilisation et de l'art une place éminente.

Les éléments qui devaient entrer dans la formation de l'art qui allait se développer dans le monde chrétien occidental, issu des invasions, sont

dès lors en présence. Pour qu'ils arrivent à l'état d'amalgame efficace et homogène, une dernière trituration, si l'on peut dire, est nécessaire. Elle s'accomplit pendant les temps carolingiens.

IV

Par « renaissance carolingienne », on entend communément le retour systématique qui fut tenté sous Charlemagne vers la culture latine — et cet effort n'est pas contestable. Encore faut-il en bien comprendre les conditions et la portée. « C'est la tendance générale, écrivait Courajod avec une verve ironique, de voir en Charlemagne un précurseur de Louis XIV et de Napoléon, romanisant la France à outrance, lui infusant le sang italien à haute dose, fondant par anticipation l'École de Rome, le concours des grands prix, toutes sortes d'Académies de peinture et de sculpture et des manufactures nationales, utilisant les *missi dominici*, comme de simples intendants et de simples préfets, à semer uniformément sur les parties les plus dissemblables du territoire les ouvrages d'une édilité officielle contrôlée par l'État, enfin couvrant le sol de notre pays depuis les Alpes et la Méditerranée jusqu'à l'Océan d'un lot assorti de maisons carrées, de temples gallo-romains!... »

Que fut au fond, dans ses causes et dans ses effets, cette renaissance carolingienne, cette restauration des lettres latines et de l'art « classique »? A vrai dire, les études classiques, auxquelles les rhéteurs gallo-romains s'étaient adonnés avec un grand succès et d'ailleurs pour des résultats plus superficiels encore que brillants, n'avaient jamais complètement disparu; mais entre le IV[e] et le VIII[e] siècle elles avaient subi une forte crise. L'auteur d'un livre récent sur l'*Enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin* (Paris, 1905), M. Roger, a montré, avec une grande abondance de preuves, comment s'était produite dans les écoles la décadence de l'enseignement romain et quelles furent les hésitations des Pères de l'Église reconnaissant d'un côté la nécessité des arts libéraux pour la lecture des livres sacrés, et redoutant, de l'autre, pour les âmes chrétiennes, les dangers de la littérature profane et païenne. Saint Benoît — le grand législateur du monachisme occidental, l'auteur de la règle qui devait avoir sur la vie religieuse et monastique une influence si profonde, qui avait prévu et organisé en quelque mesure l'enseignement des arts plastiques tout en recommandant à ses moines artistes la plus grande humilité (*artifices si sint in monasterio cum omni humilitate faciant ipsas artes*) — avait renoncé pour son compte à l'usage des lettres, après en avoir constaté les tristes effets sur beaucoup de ses compagnons (*cum*

in eis multos ire per abrupta vitiorum cerneret). Il s'était retiré dans le désert (*scienter nescius et sapienter indoctus.... Despictis itaque litterarum studiis... soli Deo placere desiderans*). Les commentateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle ont fait de lui, d'après les idées de leur temps, une sorte de restaurateur des études; il semble bien que les réserves de M. Roger à ce sujet soient plus conformes à la réalité des choses.

La tentative de Cassiodore ou son projet d'édifier, en face des écoles profanes où « un grand nombre croyaient trouver la sagesse », des écoles où seraient publiquement enseignées les lettres sacrées, où les auditeurs « seraient nourris d'une éloquence chaste et pure tout en préparant le salut éternel », n'aboutit pas par suite du malheur des temps. En dépit de cet essai de « renaissance », la culture classique était naturellement allée en déclinant, sous le double effet des scrupules des consciences chrétiennes et des invasions barbares. Comme Frédegaire, qui avoue dans la préface de sa *Chronique* que son latin commence à lui échapper et que des mots de la langue vulgaire s'y introduisent comme malgré lui, les hommes d'Occident, par la force des choses, sortaient à leur insu de la latinité.

Charlemagne reprit donc le grand dessein de restauration classique ébauché par Théodoric et ses ministres; mais il est remarquable que ce n'est pas en Gaule, où la culture gallo-romaine avait jadis poussé de si profondes racines, qu'il trouva les maîtres capables de seconder ses projets. Les écoles de Bretagne et d'Irlande où s'était préparée, par un contraste assez paradoxal, une sorte de restauration latine en même temps que s'y développait un système d'ornementation le plus contraire au génie latin, lui fournirent ses conseillers et ses pédagogues qui furent Anglo-Saxons, Irlandais, Écossais, Lombards, Goths et Bavarois. C'est que, dit très justement M. Roger, « pour ces moines demeurant au dehors « du monde romain, en Irlande et en Grande-Bretagne, le latin ne repré- « sentait que la langue de l'Église; le paganisme des auteurs profanes, « différent du paganisme celte ou germanique, n'éveillait chez eux aucune « susceptibilité. Ils ne l'avaient pas connu auparavant et ils ne le rat- « tachaient pas à l'état social que le christianisme monastique prétendait « réformer dans son ensemble.... Ainsi, l'enseignement des arts libéraux « donné dans les monastères de la Gaule à la fin du VIIIe siècle et au IXe « n'a pas été la suite de l'enseignement gallo-romain.... L'école monas- « tique... est un organisme nouveau répondant aux besoins propres d'une « partie de la société. Les circonstances seules ont fait que cette école « destinée aux moines est devenue l'école de tous. » Au fond, pour eux, le but principal de cette renaissance était surtout religieux; il s'agissait de faciliter la connaissance des Écritures « aux chrétiens qui vivent dans l'imitation de la patrie future ». Et puisque l'Église catholique, aposto-

lique et romaine parlait décidément latin, les lettres mettront le clerc en état d'aborder la science unique, mère de toutes les sciences : la théologie. L'éclosion et l'expansion définitive de la langue « vulgaire » et populaire en fut sans doute un peu retardée, comme a dit Gaston Paris, mais seulement retardée; la vie suivit son cours.

C'est la même pensée qui inspire la lettre de Charlemagne à Baugulf, abbé de Fulda : « Sache qu'en ces dernières années, comme on nous écrivait de plusieurs monastères... nous nous sommes aperçus que dans la plupart de ces écrits les sentiments étaient bons et le discours inculte; car ce qu'une pieuse dévotion dictait fidèlement au dedans, une langue malhabile était incapable de l'exprimer au dehors, à cause de l'insuffisance des études. Alors nous avons commencé de craindre que la science d'écrire étant faible, l'intelligence des saintes Écritures ne fût moindre qu'elle devait être, et nous savons tous que si les erreurs de mots sont dangereuses, les erreurs de sens le sont beaucoup plus. C'est pourquoi nous vous exhortons, non seulement à ne pas négliger l'étude des lettres, mais à les cultiver avec une humilité agréable à Dieu, *afin que vous puissiez pénétrer plus facilement et plus justement les mystères des saintes Écritures....* »

L'action personnelle de Charlemagne est partout marquée d'un admirable bon sens. Il sentait vivement et naïvement la grandeur du nom romain; il voulait restaurer la majesté et l'unité de l'Empire; il entrevit le rôle de l'art dans la vie publique et, tout en se tenant en garde contre les dangers de l'idolâtrie, il apporta à l'administration de l'art une application et une méthode vraiment supérieures. Ses *Capitulaires* abondent en instructions sur toutes les questions relatives à ce que nous appellerions aujourd'hui la direction des beaux-arts. Dans la querelle des iconoclastes, il prit parti non pas certes pour le culte, mais pour la conservation des images. Ne les adorons pas, mais ne les brisons pas, dit-il expressément. Il recommande même qu'on les multiplie non seulement pour la décoration des églises, mais pour la commémoration des grands événements de la patrie. — Il blâme toutefois certaines bizarreries de l'iconographie. Pourquoi représenter la terre et la lune sous des formes humaines, figurer des monstres à deux têtes ou des créatures fabuleuses moitié hommes et moitié animaux ? « Ce qui est contraire à l'Écriture, dit-il en une formule saisissante, est contraire à la nature. » Ces censures, d'ailleurs, n'atteignirent pas leur but et les traditions qu'elles visaient persistèrent longtemps encore dans l'iconographie.

Ce qu'Alcuin fut pour Charlemagne dans ce qu'on pourrait appeler la direction littéraire de son administration, Éginhard et, sous lui, Ansegis, *exactor operum regalium*, le furent pour la direction artistique; de l'une à l'autre, les analogies sont étroites, mais non pas absolues. Il ne faut pas

oublier d'abord que le plus souvent ce qu'on allait chercher à Rome et surtout à Ravenne, ce que l'on importait comme « romain » à Aix, par exemple, dans cette *Roma secunda* si chère au cœur de Charles, était surtout byzantin, et Courajod a eu dans une large mesure raison d'écrire que « la Renaissance des arts par Charlemagne n'eût pas lieu au bénéfice de l'art latin, mais au profit de l'art grec. » (Il eût mieux valu dire « à l'aide » que « au profit ».) Il y eut pourtant autre chose : une volonté incontestable et significative d'apprendre à connaître les formes de l'art romain, une imitation systématique dont il reste quelques témoignages, en dépit de la destruction de presque tous les édifices carolingiens. Un texte très curieux, mais dont il ne faudrait pas tout de même exagérer la portée, nous permet de saisir sur le vif cette application des élèves barbares à l'école latine. C'est une lettre du 14 mars 840, d'Éginhard à son fils, lui annonçant l'envoi, *pour l'aider à comprendre certains termes de Vitruve*, de deux petites colonnes d'ivoire, confectionnées par Eigil à l'imitation de modèles antiques : « *misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvi, et credo quod eorum maxima pars tibi demonstrari possit, in capsella quam domnus E(igil) columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit.* » Cela certes est important à noter, et pourtant, autant que nous pouvons nous les représenter à l'aide des textes et des fragments qui en ont été recueillis çà et là, les édifices carolingiens, avec l'abondance de leur ornementation à entrelacs et leurs arcs outrepassés, ne devaient guère ressembler à des monuments romains. En dépit de la langue qu'on y parlait, des colonnes et des survivances de motifs « classiques » que l'on y pouvait voir, l'âme qui les habitait n'était pas latine.

Il est difficile, dans l'état de nos connaissances, de parler avec précision de l'architecture carolingienne et de mesurer la portée des essais qui furent tentés au cours de cette dernière période d'incubation de l'art occidental. Les *libri carolini* font honneur à Charlemagne du bel état de ses églises « décorées de perles, d'argent et d'or, tandis que celles de l'empire byzantin tombent en ruines, misérablement abandonnées ». On y reprit sans doute, au moins en certaines régions, les procédés de construction des voûtes romaines qui devaient jouer un rôle décisif dans l'architecture que l'on a appelée « romane », et cela est de grande conséquence; mais en même temps on continua à construire beaucoup d'églises *non de lapide sed de robore secto*, et quand — après les dernières invasions nordiques qui marquèrent, au déclin du règne de Charlemagne, la fin des temps carolingiens, après les ravages des Normands qui, encore païens, avaient chanté leur « messe des lances » à la lueur des églises incendiées par eux, après les invasions arabes enfin, — on se mit à bâtir les églises nouvelles dont Raoul Glaber admirait la nouveauté, ce fut bien un art

nouveau qui se leva sur le monde. En quoi était-il nouveau et comment, dans quel sens, évolua-t-il? C'est ce que l'on a pu voir, dans la seconde partie de ce premier volume, et que nous résumerons en peu de mots.

V

Les coupures que nous pratiquons dans la série des faits qui constituent l'histoire, et la désignation que nous donnons, pour la commodité du discours, aux grandes divisions ainsi obtenues, sont toujours, par quelques côtés, arbitraires; il est impossible qu'elles s'adaptent exactement à l'infinie complexité de la vie. A quel moment commencèrent les « temps romans », et pourquoi ce nom de « roman » donné à tout un ensemble de faits, de formes et d'idées, dont beaucoup seraient plutôt antipathiques à la mentalité « romaine »? Il serait bien difficile de le dire et encore plus vain d'essayer de substituer le mot « féodal », par exemple, à celui de « roman ». Si celui-ci s'applique excellemment à l'ensemble des langues dont le latin fut la souche commune, il ne suffit pas à exprimer tous les caractères de l'architecture ou des architectures correspondantes. Il rappelle du moins utilement que l'élément romain entra pour une part certaine dans la formation de cet art et que ce fut de la substance romaine remaniée, transformée, vivifiée par les « barbares ». qu'il naquit peu à peu. En réalité, des « temps carolingiens » aux « temps romans », du démembrement de l'empire de Charlemagne à la réorganisation politique et sociale qui, avec les Capétiens en France et les Othons en Allemagne aboutit d'abord à la féodalité, des églises carolingiennes aux basiliques romanes, il y eut une série de transitions, une lente évolution dont on aurait grand'peine à fixer le moment décisif. Le serment de Strasbourg, en Allemagne l'avènement d'Othon comme empereur, en France celui de la troisième race, le texte célèbre de Raoul Glaber, sont des jalons précieux pour mesurer la marche et la direction des faits. Mais de même qu'un long travail s'était accompli déjà au moment où se manifeste l'apparition des idiomes modernes, créés spontanément, mécaniquement en quelque sorte mais lentement et inconsciemment par les peuples différents, il est bien certain que ce n'est pas à la date précise de 1003 que, tout à coup, comme un rideau de théâtre se lève sur un nouveau décor, une architecture nouvelle, créée de toutes pièces, apparut aux yeux émerveillés des hommes.

Il n'y a pas à insister sur l'influence déterminante qu'auraient eue, pour l'avènement des temps nouveaux, les terreurs de l'an 1000. Avant cette date, — à laquelle, d'après les millénaires et les obscures prophéties

des apocalypses, la fin du monde était attendue, — toute activité aurait été suspendue; au lendemain du jour redouté, dans la surprise et la joie de vivre encore, l'humanité aurait exhalé, en églises et en œuvres d'art, comme en un *Te Deum* triomphal, son espérance renouvelée.... et le monde se para de la robe blanche des églises. Comme cette « explication » s'attarde encore en quelques manuels, il n'est pas inutile de rappeler, après M. J. Roy, que cette légende ne résiste pas à l'examen des faits. Si l'on veut s'en tenir au texte de Raoul Glaber, il faut observer que, tandis qu'il fixe en l'an 1003 de l'*incarnation* la renaissance monumentale qu'il a notée en termes si poétiques et si souvent cités, c'est en l'an 1000 *après la Passion*, c'est-à-dire en 1033, qu'il parle, à propos d'une peste, de la crainte « de la fin du genre humain ». La formule *mundi termino appropinquante*, que l'on trouve dans quelques chartes du xe siècle, en 944, 948, etc., n'est, en effet, qu'une formule attardée dans quelques chancelleries, mais bien antérieure et recueillie, dès la seconde moitié du viie siècle, dans le formulaire de Marculphe. Elle sera encore usitée après l'an 1000. Enfin à examiner de près ce qui se passe dans le monde aux approches de la date fatidique, on voit que les conventions, les contrats et les traités s'y concluent entre gens qui ont bien l'air de croire au lendemain. Il ne semble pas qu'en élisant, le 2 avril 999, Gerbert d'Aurillac, qui succéda à Grégoire V sous le nom de Sylvestre II, le saint concile ait en rien prévu ou redouté la fin du monde. C'est en 909, quatre-vingt-onze ans avant l'an 1000, que le Synode de Trosly, après avoir déploré les vices des hommes et le malheur des temps, fait allusion à l'approche du jour majestueux et terrible où tous les pasteurs comparaîtront avec leurs troupeaux devant le Pasteur suprême. Enfin, dans la seconde moitié du xe siècle, entre les années 950 et 1000, en France seulement, plus de cent abbayes et monastères furent construits ou reconstruits, et, en 999, Saint-Martin de Tours, une des plus insignes basiliques des Gaules, était en pleine reconstruction. L'activité ne fut pas moindre en Allemagne où, dès le xe siècle, la monarchie saxonne organisait un gouvernement plus fort et plus prospère qu'en aucun autre pays. *Mundus erat felix dum Otto sceptra tenebat*, dit le chronographe, et Thietmar de Mersebourg dépeint la Saxe comme le siège même de la sécurité et de l'abondance, une sorte de paradis : *Saxoniam securitatis ac totius ubertatis quasi florigeram paradisi aulam.* C'est à ces circonstances que l'Allemagne dut l'avance incontestable que, sous certains rapports, elle eut à cette époque sur les autres nations; c'est sur son territoire, en Saxe, en Franconie et sur les bords du Rhin, cette « rue des moines », *Pfaffengasse*, que se développa cette « Renaissance othonienne » où se continuèrent, en se perfectionnant, les traditions de l'art carolingien.

En France, c'est à l'abri de la féodalité et de l'ordre renaissant après

les dévastations des dernières invasions, que l'architecture nouvelle se développa. Les grandes abbayes, et au premier rang Cluny, y eurent une part éminente; les translations et le culte des reliques rendues, après les troubles et la dispersion violente, à la vénération des fidèles, furent une des causes les plus fréquentes de ces constructions, en même temps qu'une des sources les plus abondantes où s'alimenta le budget qui servit à leur édification, à leur embellissement et à leur agrandissement, rendu périodiquement nécessaire par l'affluence des pèlerins. Tandis qu'en Italie, l'orgueil municipal et le patriotisme local interviennent souvent, dès le XIe siècle, en des inscriptions grandiloquentes, soit pour commémorer, comme à Pise, les souvenirs nationaux auxquels le monument est associé, soit pour célébrer la gloire du ou des artistes qui dirigèrent sa construction ou exécutèrent sa décoration, c'est à la dévotion populaire, dirigée et savamment entretenue par les grandes abbayes, que les églises romanes de France durent leur naissance et leurs admirables progrès. Et si l'architecture « romane » consiste surtout dans la substitution de la voûte de pierre aux charpentes de bois, non seulement dans les absides et dans les bas-côtés, mais aussi dans les grandes nefs, si elle n'est vraiment constituée sous sa forme expressive et comme un organisme homogène et vivant, que lorsque cette union de la voûte et du plan basilical est opérée, c'est au sud de la Loire, en Auvergne, en Aquitaine, dans la vallée du Rhône et de la Saône qu'est son véritable berceau. Et le nom de berceau est ici fort bien donné, car il est incontestable que les traditions de la voûte romaine s'étaient conservées là plus vivantes qu'ailleurs.

Mais à considérer la physionomie de ces églises, à interroger leur expression et, si l'on peut dire, leur âme, quelque chose s'y manifeste qui les différencie profondément de tous les monuments romains. Ce n'est pas seulement le caractère composite de leur ornementation où l'on retrouve, à doses inégales selon les régions, des traces de tous les éléments dont nous avons constaté la présence aux époques antérieures; c'est quelque chose de plus profond, de plus intime et de plus décisif. Dans leur gravité massive, une force ascensionnelle obscure semble les animer; des verticales scandent de place en place et rythment l'allure du monument; un système de supports, correspondant aux arcs qui soutiennent la voûte et soulagent les murs, s'affirme et se répète.

C'est là le grand fait nouveau, le principe fécond qui va régénérer l'art. On ne se contentera plus d'imiter, de juxtaposer des procédés, des recettes et des motifs empruntés; un esprit homogène et créateur anime la matière; un organisme conscient est né qui va évoluer logiquement et puissamment vers l'accomplissement de toutes les conséquences contenues dans son principe. Les écoles romanes ont créé des chefs-d'œuvre — et des chefs-d'œuvre dont la diversité est admirable. Chaque province

alors façonne en quelque sorte un art à son image, tenant au sol qui le porte par toutes ses racines. En même temps que les architectes cherchent pour le problème de la construction et de l'aménagement des voûtes des solutions qui, sans altérer l'unité profonde de l'inspiration et du sentiment communs, communiquent à chaque école provinciale une physionomie toujours personnelle et différente, les ornemanistes prodiguent sur les chapiteaux, aux portails, autour des fenêtres, sur les façades et sur les modillons, un décor d'une infinie complexité, où revivent dans chaque région les souvenirs plus ou moins lointains et confus des races dont l'amalgame a formé la population indigène.... Et quand les écoles du Nord, où la voûte s'introduisit tardivement, entreront définitivement en scène, au XIIe siècle, poursuivant selon leur génie la solution du même problème, elles créeront — dans cette partie de la Gaule, où l'afflux et l'établissement des Francs avaient été le plus considérables, où « Dieu jour à jour avait semé douce France », — un système de construction qui, des massives murailles des premières églises romanes, aboutit rapidement et logiquement, par la croisée d'ogives et l'arc-boutant, à la presque suppression des murailles, si bien qu'en présence de ces charpentes de pierre, le cri du poète :

Cathédrales, qu'ont faites
De pauvres charpentiers aux âmes de prophètes!

pourra hanter, à la fois comme un appel lointain des ancêtres barbares et comme la révélation d'une doctrine archéologique, l'imagination et le cœur d'un Louis Courajod....

Cette architecture, aboutissement logique, on pourrait dire nécessaire, des recherches de l'époque romane, on l'a appelée gothique; nous dirons comment. Elle formera avec les arts qui se développèrent autour d'elle et par elle, l'objet de notre tome deuxième.

Mais un autre grand fait s'était produit dès le XIIe siècle. La pensée chrétienne s'était jusque-là manifestée dans l'art par la main des peintres et des miniaturistes. On a vu quelle floraison d'écoles s'était épanouie dès les temps mérovingiens, et par quelle diversité de formes les enlumineurs des manuscrits, en Orient et en Occident, avaient commenté et illustré en marge des livres sacrés et des exégètes, l'histoire, la doctrine, l'enseignement de l'Église. C'est dans leurs œuvres qu'il faut chercher l'histoire encore mal connue de l'imagerie religieuse; c'est d'eux bien souvent que s'inspirèrent, sans que nous le sachions, les artistes et les sculpteurs de l'âge suivant.

Au douzième siècle, après de longs tâtonnements et des essais laborieux et informes, la sculpture monumentale était née. Silencieuses pendant plusieurs siècles, les pierres étaient devenues éloquentes. Pour

les faire parler, pour recréer un art dont les traditions s'étaient perdues, les imagiers consultèrent d'abord les modèles que leur milieu et les conditions de leur travail mettaient à leur portée; mais bientôt ils tendent à s'émanciper de ces patrons; les partis pris conventionnels qu'ils avaient docilement acceptés s'atténuent et peu à peu disparaissent. Par un rapide et sûr essor, l'art s'est engagé désormais dans la voie qui le conduira, à travers et au delà de tous les emprunts, à la consultation de la nature, à l'expression plus libre et plus directe de l'émotion et de la vie. Il n'est pas d'évolution plus décisive dans l'histoire de l'art et de l'esprit humain.... Nous voici arrivés au moment où, après une longue élaboration, la matière plastique va se prêter, plus homogène à la fois, plus souple et plus docile, à l'invention des artistes, interprètes de la pensée de leur temps.

André Michel.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE II

L'ART ROMAN

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE ROMANE

par Camille Enlart

V

GRANDE-BRETAGNE

VI

SCANDINAVIE

VII

ITALIE

VIII

ESPAGNE ET PORTUGAL

IX

PALESTINE, SYRIE, CHYPRE

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE ROMANE

I

LA SCULPTURE EN FRANCE

par André Michel

II

LA SCULPTURE EN ITALIE DE 1070 A 1260

par Émile Bertaux

CHAPITRE VII

PEINTURES, MINIATURES ET VITRAUX DE L'ÉPOQUE ROMANE

I

DANS LES PAYS DU NORD

par Arthur Haseloff

II

LA PEINTURE MURALE EN FRANCE

par Émile Mâle

III

LA PEINTURE SUR VERRE EN FRANCE

par Émile Mâle

IV

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE DU XIe AU XIIIe SIÈCLE

par Émile Bertaux

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

ERRATA

AU TOME PREMIER (PREMIÈRE ET SECONDE PARTIE)

Pages 364-365, planche V, au lieu de : *Miniature du Sacramentaire de Metz* (*Bibl. Nat.*), lire : *Miniature d'un fragment de Sacramentaire* (*Bibl. Nat., lat.* 1141) : *le Christ, la Terre et l'Océan.*

Page 451, lignes 23-24, au lieu de : *celui d'Audressein* (*Ariège*), lire : *celui de Luzenac* (*Ariège*).

Page 515, fig. 252, au lieu de : (*Yorkshire*), lire : (*Hants*).

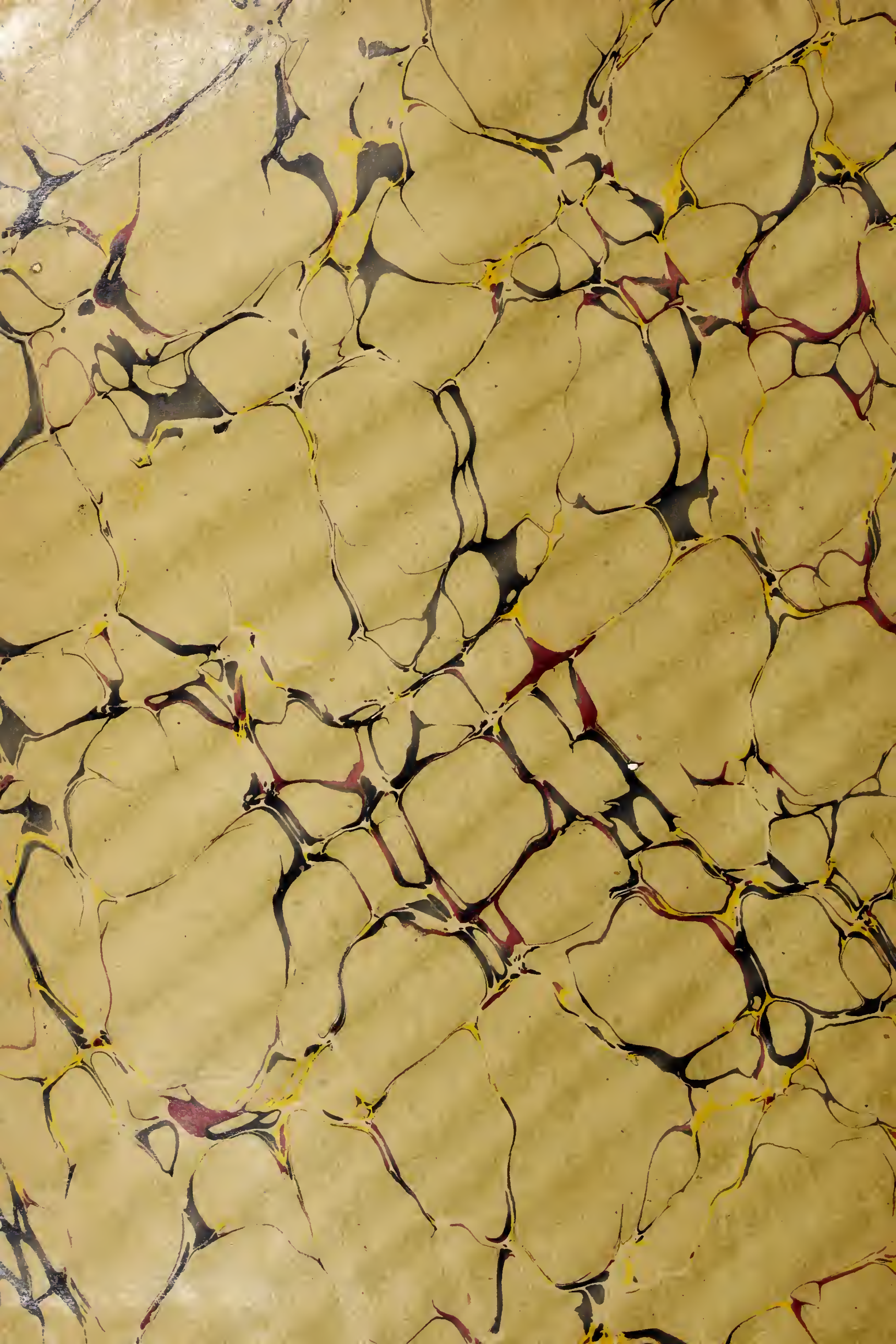
Page 517, fig. 258, au lieu de : *Portail de Barfreston* (*Kent*), lire : *Portail latéral sud de la cathédrale d'Ely.*

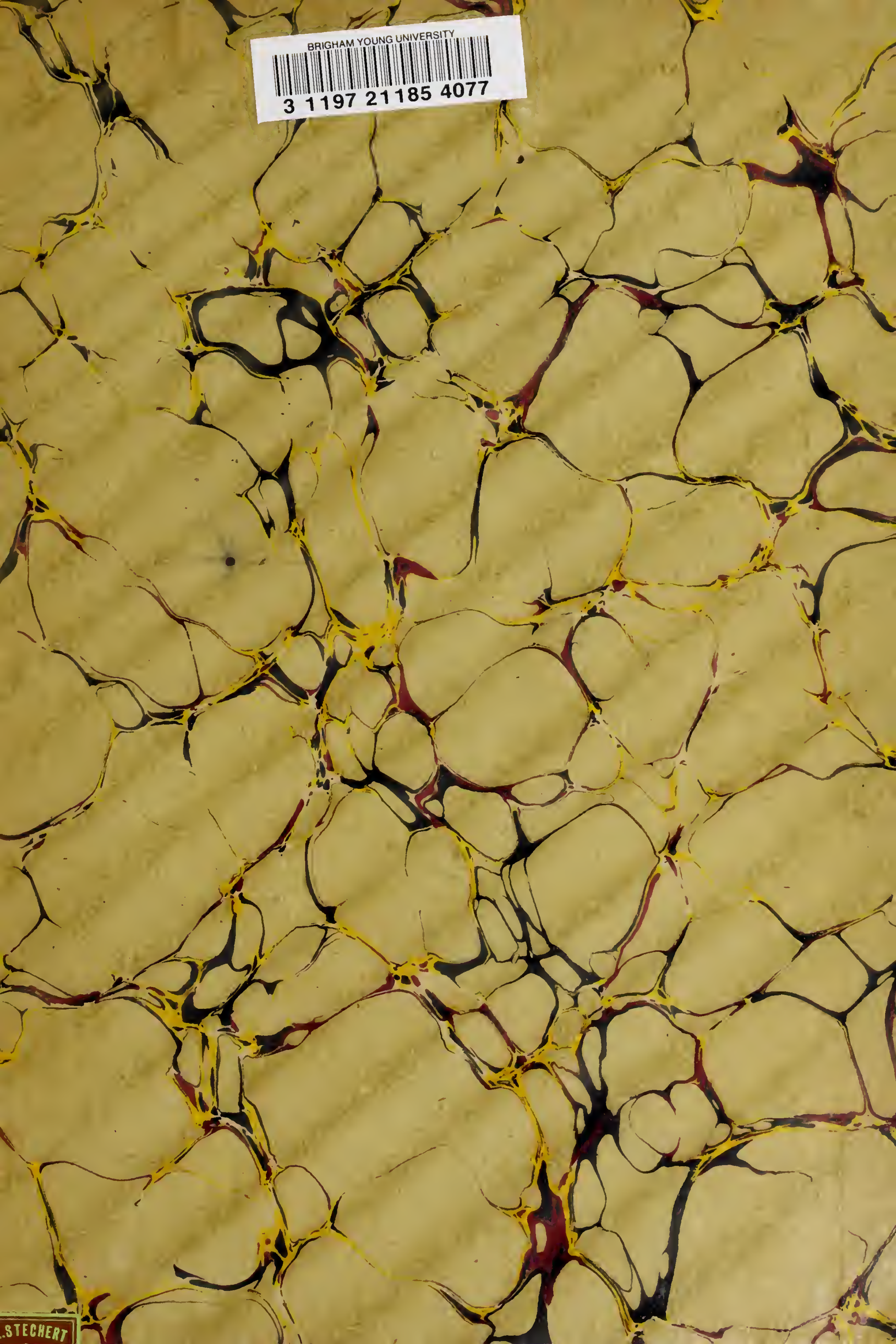
Page 551, fig. 285, au lieu de : *près du déambulatoire*, lire : *pris du déambulatoire.*

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

47 001. — PARIS. IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE.
9, rue de Fleurus, 9.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4077
STECHERT

